

أدوات الكتابة

49 استراتيجية ضرورية لكل كاتب

روي بيتر كلارك

منصة الكتابة الإبداعية
Creative Writing Platform

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

أدوات الكتابة

49 استراتيجية ضرورية

لكل كاتب

أدوات الكتابة

49 استراتيجية ضرورية لكل كاتب

روي بيتر كلارك

مجموعة من المترجمين

مراجعة: هدى صالح الدخيل

منصة الكتابة الإبداعية
Creative Writing Platform

الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. SAL

بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الأولى: آذار/مارس 2017 م - 1438 هـ

ردمك 0-2156-01-614-978

منصة الكتابة الإبداعية
Creative Writing Platform

الكويت، الشويخ الصناعية 2، شارع 14، مقابل إدارة الهجرة،
مجمع لايف سنتر، الميزانين، هاتف 0096598810440

الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. S.A.L

facebook.com/ASPArabic
twitter.com/ASPArabic
www.aspbooks.com
asparabic

عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)
ص.ب: 13-5574 شوران - بيروت 2050-1102 - لبنان
فاكس: 786230 (1-961+) - البريد الإلكتروني: asp@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

تصميم الغلاف: **علي القهوجي**

التنضيد وفرز الألوان: **أبجد غرافيكس**، بيروت - هاتف 785107 (1-961+)
الطباعة: **مطابع الدار العربية للعلوم**، بيروت - هاتف 786233 (1-961+)

المحتويات

إهداء

إلى دونالد م. موراي،

وذكرى ميني مي موراي

عرّابيْنِ لأمّةٍ من الكتّاب

مقدّمة الطّبعة العربية

في عام 2014، صدر عن الدار العربية للعلوم كتاب «لماذا نكتب» لـ ميريديث ماران، متضمناً عشرين مقالة لعشرين كاتب يتحدّث عن تجربته في الكتابة. وفي السنة اللاحقة، صدر عن ذات الدار كتاب «الزن في فنّ الكتابة» لـ راي برادبيري، وكلا الكتابين ترجم بجهود تطوعية لمجموعة من المترجمين العرب، في مبادرة من مشروع تكوين للكتابة الإبداعية.

هذا الكتاب، هو الكتاب الثالث من السلسلة، وهو يستمدّ أهميته من خروجه عن ذاتية التجربة إلى التعاطي المباشر مع الأدوات. نأمل أن يجد الكاتب والصحفي والمحرّر العربي في هذا العمل سبلاً للنموّ وإمكانات هائلة للتطوّر.

أسوة بالكتابين السابقين، يخصص ريع هذا الكتاب لتعليم الأطفال المعسرين في الوطن العربي، وقد تنازل المترجمون، الدار العربية للعلوم، ومشروع تكوين للكتابة الإبداعية عن حقوقهم من الإيرادات المحققة من هذا الكتاب، لصالح مشاريع التعليم.

تجدر الملاحظة أن الكتاب الأصلي الصادر بالإنجليزية تضمّن خمسين أداةً، في حين أن الترجمة العربية تتضمن تسعة وأربعين أداةً فقط، وذلك لوجود فصل يتعلق بتوظيف صيغة الماضي المستمر، وتفضيل الماضي البسيط على المستمر، الأمر الذي لا ينطبق على قواعد اللغة العربية.

بثينة العيسى

أمّة من الكتّاب

لا يكتب الأمريكيون لأسبابٍ عدة، أحد أهمّ هذه الأسباب هو عناء الكاتب. يتحدّث كثيرٌ من الكتاب ويتصرّفون كما لو كانت الكتابة عذاباً بطيئاً، شكلاً من أشكال التناسل خال من الإثارة أو الرومانسية، كله انبساط وانقباض، وهمهمات وإكراه. وكما لاحظ الكاتب الرّياضي في صحيفة نيويورك ريد سميث، ذات مرّة، فإن الكتابة سهلة «كلّ ما عليك فعله هو أن تجلس أمام الآلة الكاتبة وتفتحَ وريدك». هذه فاجعة حديقة ماديسون سكوير.

إذا أردتَ أن تكتب، فهاكَ هذا السّر: عناءُ الكاتب، هو أمرٌ مبالغٌ فيه، خدعة، تشوُّهٌ معرفيٌّ، نبوءة تحقق ذاتها بذاتها، وهو العذر الأفضل لكيلا تكتب. سأل المراوغ روجر سايمن: «لماذا ينبغي أن أصابَ بحبسة الكاتب؟»، «لم يسبق أن أصيبَ أبي بحبسة قائد الشّاحنة».

قد يعاني القرّاء الجيّدون من نصٍ صعب، ولكنَّ العناء ليس هدفاً من القراءة، الهدف هو الطّلاقة، فالمعنى يتدفّق إلى القارئ الجيّد. وعلى هذا النحو يجب أن تتدفّق الكتابة من الكاتب الجيّد، كمثال أعلى على أقل تقدير.

يخبرنا المجتمع بأن القدرة على القراءة تسهم في نجاح التعليم والتوظيف والمواطنة. القراءة صنعة ديموقراطية، في حين تعتبر الكتابة فنًّا رفيعاً. ثقافتنا تُربت على أكتاف قلة فقط من المصطفين، نحن الموهوبين، وأنتَ لستَ كذلك. يقرأ المعلّم قصصنا بصوتٍ

عالٍ في الفصل الدراسي، أو يشجّعنا على الاشتراك في مسابقة كتابة المقالة، أو يدفع بنا إلى جريدة أو مجلة أدبية. نحنُ ننمو في هذا التمييز، ولكن فكّر في الملايين الذين تُركوا في المؤخّرة.

إذا كنت تشعر بأنك ممن تُركوا في المؤخرة، فهذا الكتاب يدعوك إلى أن تتخيل الكتابة على أنّها صنعة ذات هدف، أكثر منها موهبة استثنائية. فكّر في الكتابة كنجارة، وفي هذا الكتاب كعلبة أدواتك. يمكنك أن تستعير أداةً للكتابة في أيِّ وقت، وهاك سرٌّ آخر؛ على العكس من المطارق، والأزاميل، والمكابِس، ليس من الضروري إعادة أدوات الكتابة. بل يمكن تنظيف هذه الأدوات وصقلها وتمريرها إلى آخرين.

ستساعد هذه الأدوات العملية على تبديد عوائق الكتابة لديك، وتجعل منها حرفة مركزية، بل إنها ستغير رؤيتك للعالم. وبقدرِ ما تضيف الأدوات إلى طاولة عملك، ستبدأ في رؤية العالم بوصفه مخزنَ أفكارٍ للكتابة. وكلما زادت براعة استخدامك لكلّ أداة، ومن ثمَّ زادت طلاقة، فإن فعل الكتابة سيجعل منك تلميذاً أفضل، وعاملاً أفضل، وصديقاً أفضل، ومواطناً أفضل، ووالداً أفضل، ومعلّماً أفضل، وشخصاً أفضل.

في البداية جمعتُ هذه الأدوات في مؤسسة روينتر، وهي مدرسة للصحافيين، ولكن هذه الأدوات، بفضل الإنترنت، سافرت حول العالم. لقد وجدت طريقها إلى أيدي المعلمين، والطلبة، والشعراء، وكتّاب الخيال، ومحرري المجلات، والكتّاب المستقلّين، وكتّاب السيناريو، والمحامين، والأطباء، والكتّاب التقنيين، والمدوّنين وعمّال آخرين، ومهنيّين ممن يتعاطون

مـع الكلمـات بكثافـةٍ. وما أدهشـني هو أن النّسـخ الإلكترونية قد تُرجمت إلى لغاتٍ عدّة، تشمل الإيطالية، والإسبانية، والبرتغالية، والروسية، والعربية، واليابانية، والإندونيسية، وهو ما يذكّرني بأن استراتيجيات الكتاب تسـتطيع تجاوز، وتجاوزت بالفعل، حدود اللغات والثقافات.

سوف تجد في صندوق الأدواتِ هذا طرائق جديدة للتفكير، بالإضافة إلى شذرات من النصائح المتعارف عليها، بعد أن أُزيل عنهـا الغبـار، وأُعيـدت صياغتها لكي تلائم قرناً جديداً. ولكن من أين تأتي أدوات الكتابة؟

- من أعمالٍ عظيمة في الكتابة، مثل «عناصر الأسـلوب»، و«عـن الكتابـة الجيّـدة». اسـتغرق جمـع هـذه العناصـر حيوات كاملة، وهي ليسـت لي فقط، بل إنها اسـتغرقت أعمار كل من دوروثيا براندي، وبريندا يولاند، ورادولف فيلتـش، وجـورج أورويـل، ووليم سـترنك، وتلميذه إي بـي وايـت، ووليم زنسـر، وجود غاردنـر، وديفيد لودج، وناتالـي غولدبيـرغ، وآن لامـوت، وكل الكتّاب الكرماء الذين يشاركون بما يعرفون كيف تُصنع الكتابة الجيّدة.
- مـن المؤلفيـن الذيـن عُرضـت عيّناتٌ مـن أعمالهم هنا، وهـي تزيـد على مائتـيّ عينة، باسـتخدامي منهج القراءة من قرب، أجد فقرةً تأسـرني، فأضع على عينيّ نظارات الأشعة السينية، وأحدِّقُ فيما وراء سطح النّص، لأكتشف الآلية الخفية للغة، والمبنى، والبلاغة، والتفكير النقدي، التي تخلق التأثير الذي أختبره كقارئ، ثمَّ أشكّل مما أراه

أداةً للكتابة.

- من الحوارات الخصبة مع كتّابٍ ومحرّرين محترفين. لقد تعلّمتُ أنّ هناك فقط ثلاثة سلوكات تميز المثقّفين بعضهم عن بعض، السلوكان الأول والثاني واضحان: القراءة والكتابة، ولكنَّ الثالث فاجأني: الحديث عن كيف تعمل القراءة والكتابة. كثيرٌ من هذه الأدوات جاء من أحاديث عظيمة عن بناء القصص، واستدرار المعنى.
- وأخيراً، من معلّمي الكتابة الأمريكيين العظماء. لقد اجتهدوا عقودا لإزالة غموض عملية الكتابة من أجل التلاميذ، ولوصف الكتابة كصنعة، ومجموعة من الخطوات العقلانية، وكصندوق مملوء بالأدوات، والعادات، والاستراتيجيات.

إنني أكشف عن هذه المصادر (أعمال عظيمة عن الكتابة، ونصوص فعّالة لكتّاب، وأحاديث جيدة مع كتّاب ومحررين، وأدوات مستقاة من معلّمين) ليس فقط لأوفيهم حقهم، بل أيضاً لكي أمنح وسائل ومناهج جمعِ أدوات الكتابة في حياةٍ كاملة، وكما قال تشوسر يوماً، قبل ستمائة عام: «الحياة قصيرة جدًّا، وتعلّم الصنعة طويلٌ جدًّا».

قبل أن أُشرِّع «أدوات الكتابة» لتمحيصك، دعني أقترح عليك طرقاً لاستخدام هذا الكتاب:

- تذكّر أن هذه أدوات، وليست قوانين. إنها تعمل خارج حدود الصواب والخطأ، وضمن حدود السبب والنتيجة. ولا تتفاجأ إذا وجدت نماذج كثيرة للكتابة الجيدة،

تخالف النصيحة العامّة التي شُرحت هنا.

- لا تحـاول تطبيـق هذه الأدوات كلها دفعة واحدة. لاعبو الغولـف الطموحـون يتأرجحون ويخطئون إذا ما حاولوا تذكّـر العناصـر الثلاثيـن المختلفـة لضربـات الغولـف الفعالة. وأبشـركم بحالة من شـلل الكتابة، إذا ما فكّرتم فـي كثيرٍ مـن هذه الأدوات عندما تجلسـون للكتابة. دع كتابتك تتدفّق باكراً. وبوسعك تناول الأداة لاحقاً.
- سـوف تـزداد براعتـك فـي اسـتخدام هـذه الأدوات مع مرور الوقت، سـوف تبدأ في التعرّف على اسـتخداماتها فـي القصص التي تقرأها، وسـوف تـدرك فرص تطبيقها عندمـا تراجـع عملك الخاص، مع مرور الوقت، سـوف تصبـح هـذه الأدوات جـزءاً طبيعيا وتلقائيا من أسـلوبك الكتابي.
- أنت تستخدم كثيراً من هذه الأدوات بالفعل، من دون أن تعرف؛ إذ ليس في وسـعك أن تفكّر أو تتكلم أو تكتب أو تقـرأ مـن دونها، أمـا الآن، فقد صارت لهذه الأدوات أسـماء جديـدة، بحيـث يمكنـك التحـدّث عنهـا بطـرقٍ مختلفـة. وكلما نمـت حصيلة مفرداتك النقدية، ازدادت تطوراً أكثر.

سـوف تلاحـظ أنـني ضربـتُ أمثلة علـى الكتابـة الجيدة من أجناس كتابة مختلفة، من الكتابة القصصية والشعرية، ومن الكتابة الصحافيـة والواقعيـة، ومـن المقـالات والمذكّرات، هـذا الطيف مهـم؛ فـالأدب يكشـف أفضل الأعمال التي يمكـن إنتاجها تحت

أي ظـرف، وستكشـف الصحافـة أفضـل ما يمكـن إنتاجه في ظل المتطلبات المضنية للوقت والمساحة والغرض المدني. شهادات القرّاء الكُثر تقنعني بأن الأدوات المذكورة في هذا الكتاب تنطبق على المهام العامة لأكثر الكتّاب.

تفترض أدوات الكتابة شيئا من الإلمام بقواعد استخدام اللغة والنحـو وعلامـات الترقيم وقواعد الصياغـة، ولكنني أبقيت اللغة التقنية في الحدّ الأدنى. لكي تحصل على المنفعة الكاملة يجب أن تتمكن من التعرّف على أجزاء الكلام، والمبتدأ والخبر، والجملة الرئيسـية فـي العبـارة، وأن تعـرف الفـرق بيـن المبنـي للمجهـول والمبنـي للمعلـوم. إذا كنـت تفتقر إلى هذه الأمور، فأرجو أن تقرأ هذا الكتاب على أي حال، إذ إنه سيساعدك على تحسين كتابتك، وسيوضّح لك ما الذي تحتاج إلى تعلّمه.

عندما قرأ أحد أصدقائي الأعزاء هذه الأدوات، للمرة الأولى، لاحظ أنها أخذت الكاتب والقارئ في رحلة واحدة، من المستوى تحت الذّري إلى الميتافيزيقي. من الموضع الذي يجب أن يُدرج فيه المبتدأ والخبر، إلى كيف تحدد غرضك ورسالتك، وقد ألهمني هذا التعليق أن أُقسِّم الأدوات في أربعة صناديق:

- الصواميـل والمسـامير: استراتيجيات لبنـاء المعنى على مستوى الكلمة والجملة والفقرة.
- مؤثـرات خاصـة: أدوات الترشـيد والوضـوح والأصالـة والإقناع.
- المخطّطات: طرق تنظيم وبناء القصص والتقارير.
- عادات مفيدة: روتين لعيش حياة من الكتابة المنتجة.

سوف تجد في نهاية كل أداة مجموعة من التمارين والأسئلة وورش العمل، أكثر من مئتين منها في الإجمال. لقد كتبتها وكل من المعلّمّ والتلميذ في ذهني، ولكنني أحثُّ الجميع على قراءتها، حتى لو لم تطبق المهام المقترحة، إنها سوف تساعدك على تخيّل وسائل لتنميتك ككاتب.

الآن، وقد عرفت محتوى وهيكل هذا الكتاب، أودُّ تجنيدك لدعم رسالته وغرضه، سوف تلاحظ أن عنواني «أدوات الكتابة» متواضع، في حين أن عنوان هذه المقدّمة «أمّة من الكُتّاب» جريء، إنه من الصعب أن تتخيل قرية أو مستعمرة من الكتّاب، فما بالك بأمّة؟ ولمَ لا؟

انظر حولك، لقد شرحت اللجنة الوطنية للكتابة النتائج الكارثية للكتابة الرديئة في أمريكا، على الأعمال التجارية والمهن والمعلمين والمستهلكين والمواطنين. إن الكتابة الرديئة للتقارير والمذكرات والإعلانات والرسائل تكلفنا الوقت والمال. إنها جلطات في جسد الأمة؛ فتدفّق المعلومات مسدود. والمشكلات الحساسة تبقى بلا حلول، وفرص الإصلاح والكفاءة تدفن.

دعت اللجنة إلى «ثورة» في نظرة الأمريكيين إلى الكتابة، والوقت مناسب؛ فالطلبة يواجهون اليوم اختبارات كتابة شديدة الصعوبة للتقدم في الدراسة، أو للانضمام إلى كلية، ولكنّ التكنولوجيا تقف في صفّنا، لتسهّل أعباء الصياغة والمراجعة. لقد ألفت كتابي الأول في العام 1985 بآلة طابعة من ماركة رويال ستاندرد. ثمة آلة مثلها تماماً في مكتبي، قطعة متحفية، أما الآن، فيستخدم الكتّاب الشباب الهواتف الخلوية للتواصل بلغة شديدة

الإيجاز ومُرخمة. الكلمات تومض حول العالم بسرعة تحبس الأنفاس. لقد صنع هؤلاء الكتاب الجدد ملايين المدونات والمواقع الإلكترونية، وأصبحوا ناشرين لأعمالهم الخاصّة.

مما لا شك فيه أن المعايير المعتمدة، في هذه الأنماط الجديدة، أكثر اتساعاً مما اقترحه سترنك ووايت. والأصوات أكثر عفوية، والمقاربات أكثر تجريبية، وشخصيات الكتّاب أكثر مراوغة. إن هذه الأصوات الجديدة تعبر الحدود القديمة وتستدعي الانتباه، ولكن مَنْ الذي في وسعه أن يجادل بأن جودة الكتابة الإلكترونية هي على أقصى ما يمكن أن تكون عليه؟ كلما نضج هؤلاء الكتّاب فسوف يحتاجون إلى أدوات للكتابة لتجويد عملهم.

نحن في حاجة إلى كثير من أدوات الكتابة لبناءِ أمّةٍ من الكُتّاب، فيما يلي تسع وأربعون[1] منها، واحدة لكل أسبوعٍ من السنة، وستحصل على إجازة مدة أسبوعين.

تعلّم واستمتع.

---

(1) خمسون أداة في الأصل الإنجليزي. الأداة الملغاة تتعلق بالفرق بين الماضي البسيط والماضي المستمر، كما نوّهنا في المقدمة. (ب. ع).

الجُـزء الأولـُ

صواميل ومسامير

الأداة الأولى

ابدأ الجمل بالفواعل والأفعال

حدّد المعنى مبكّراً، ثم دع العناصر الثانوية تتوالى

تخيل أن كلّ جملة تكتبها مطبوعة على أكبر ورقة في العالم. تُكتَب الجملة الإنجليزية من اليسار إلى اليمين. الآن، تخيل هذا. يصيغ الكاتب الجملة بمبتدأ وخبر في بدايتها، متبوعين بالعناصر الثانوية الأخرى، مشكلاً ما يسميه المختصون «تفرع الجملة إلى اليمين»[1].

لقد كتبت واحدة منها للتو، مبتدأ وخبر الجملة الرئيسية إلى اليسار («يصيغ الكاتب»)، بينما تفرعت بقية العناصر إلى اليمين. هاكم، عبارة أخرى متفرعة إلى اليمين، كتبتها الليدي بولغرين كمطلع لقصة خبرية نشرتها صحيفة النيويورك تايمز:

«أحكم المتمردون سيطرتهم على كاب هايتن، ثانية أكبر مدن هاييتي، في يوم الأحد، من دون مقاومة تُذكر، بينما احتشد مئات المواطنين الذين قاموا بالهتاف، وحرق قسم الشرطة، وسلب المواد الغذائية من مستودعات الميناء،

---

(1) من الممكن تطبيق الأفكار والأدوات الواردة في هذا الفصل، وما يليه، على اللغة العربية، مع مراعاة الاختلافات بين اللغتين في قواعد صياغة الجمل... على سبيل المثال، الجملة العربية تبدأ بالفعل ثم الفاعل، بينما الإنجليزية تبدأ بالفاعل ثم الفعل، والجملة العربية تمتد وتتفرع إلى اليسار، والإنجليزية تمتد وتتفرع إلى اليمين، وهكذا. [المراجع]

ونهب المطار، الذي سرعان ما تم إغلاقه، وسارع رجال الشرطة ومؤيدو الرئيس جين – بيرتراند أرستيد المسلحون إلى الهرب».

تتكون الجملة الأولى من سبع وثلاثين كلمة، وموجات من الأحداث. في الواقع، كانت الجملة كثيفة حتى أن أجزاءها أوشكت على التفكك والتطاير هنا وهناك، مثل محرك زادت حرارته فانفجر، غير أن الكاتبة أرشدت القارئ بوضعها الجزء الأكبر من المعنى في أول ثلاث كلمات، هي «أحكم المتمردون سيطرتهم». اعتبر الجملة الرئيسية هي القاطرة التي تجر وراءها كل العربات اللاحقة:

يستطيع كبار الكتاب صياغة الصفحة تلو الأخرى من الجمل المبنية على هذا النحو. انظر في هذه الفقرة من رواية «شارع السردين المعلب»، للكاتب الأمريكي جون شتاينبك، والتي يصف فيها الروتين اليومي لعالِم من علماء البحار يُدعي دوك (أضفت الخطوط تحت الأجزاء المراد التركيز عليها):

«<u>لم يكن بحاجة</u> لساعة، <u>لقد كان يعمل</u> وفقاً لإيقاع المد والجزر لمدة طويلة بما يكفي لأن يشعر بتغير حركة المد أثناء نومه. <u>استيقظ فجرا</u>، ونظر من خلال النافذة الأمامية، ورأى أن الماء قد بدأ ينحسر بالفعل عن الصخرة المسطحة. <u>شرب</u> بعض القهوة الساخنة، وأكل ثلاث شطائر ثم احتسى شيئاً من الجعة. <u>ينحسر المد</u> على نحوٍ غير ملحوظ، <u>تظهر الصخور</u> وتبدو كأنها ترتفع، <u>وتتراجع مياه</u> المحيط تاركة بركا صغيرة، وأعشابا جافة، وطحالب وبعض الإسفنج، طيفا من الألوان

بنيـة وزرقـاء وحمـراء صينية. أما في القيعـان فترقد نفايات البحـر غيـر المعقولـة، مـن بقايـا قواقـع وأصداف مهشـمة ومترققة، وقطع من هياكل عظمية ومخالب، جعلت من قاع المحيط مقبرة عجيبة، تلهو وتتأرجح فوقها الكائنات الحية.

نـرى هنـا أن شـتاينبك يضع المبتدأ والخبـر عند، أو بالقرب مـن، بدايـة كل جملـة، ويتدفـق الوضـوح والطاقة السـردية خلال الفقرة، مع انبناء كل جملة على سابقتها. ويتجنب شتاينبك الرتابة والنمطية، بتضمين بعض جمله بأشباه الجمل الافتتاحية مختصرة (على سـبيل المثال، «في الفجر»)، وكذلك بتنويع أطوال الجمل، وهذه واحدة من أدوات الكتابة التي سنتناولها لاحقاً.

غالبـاً مـا يُفصـل بيـن المبتدأ والخبـر بالنثر، وذلـك في أكثر الأحيان؛ لأننا نرغب في إخبار القارئ بشيء ما عن المبتدأ قبل أن نصل إلى الفعل. وأيا كانت وجاهة الأسـباب، فإن تأخير الخبر – على هذا النحو – قد يؤدي إلى تشتيت القارئ. لكنه هذا قد ينجح، إذا ما توخينا الحرص:

«إن قصص طفولتي، أو ما بقي منها عالقاً في الذاكرة: تلك التي تُردد مرارا وتكرارا على مائدة العشـاء، وللشـبان الذين كنـت أواعدهـم بينما أنا جالسـة وقد احمـرَّ وجهي خجلا، ولأطفالي بواسطة جدهم – هي قصص هروبي من المنزل».

هكـذا تبـدأ آنـا كويندلـن مذكراتهـا «كيـف غيّـرتْ القـراءة حياتـي؟»، بجملـة افتتاحيـة تفصـل فيها ثلاث وثلاثـون كلمة بين

المبتدأ والخبر[1]. إذا ما كان النص نصًّا تخصصيًّا، فإن الأثر النمطي لهذا الفصل هو التشتت، كما يتمثل في هذه المحاولة الخرقاء:

«إن قانوناً يستثني ضريبة الدخل المستوفاة من القيمة التقديرية للمنازل الجديدة من معادلة تمويل التعليم الحكومي قد يعني خسارة مدارس مقاطعة تشيسابيك دخلها».

هناك إحدى عشرة كلمة تفصل المبتدأ «قانون» عن خبره الضعيف «قد يعني»، وهذا خطأ فادح، قد يؤدي إلى تحويل خبرٍ مدني مهما إلى طلاسم.

إذا أراد الكاتب خلق الإثارة أو مفاقمة التوتر، أو إثارة ترقب القارئ وفضوله، أو دفعه إلى المشاركة في رحلة الاكتشاف، أو دفعه إلى التشبث بأذيال الحياة، فبوسعه أن يدّخر مبتدأ وخبر الجملة الرئيسية إلى النهاية، كما فعلت أنا للتو.

اختارت كيلي بِنام، وهي إحدى طالباتي السابقات، استخدام هذه الأداة حين طُلب إليها أن تكتب مقالاً تنعى فيه تيري شيافو، المرأة التي أدى مرضها الطويل وموتها المثير للجدل إلى أن تصبح محور مناظرة دولية عن حق إنهاء الحياة:

«قبل أن يتجمع المصلون من أجل خلاص الأرواح عند نافذتها، وقبل أن تدق المطارق في المحاكم الستة، وقبل أن يصدر الفاتيكان تصريحه، وقبل أن يوقع الرئيس على القانون في منتصف الليل، وأشاحت المحكمة العليا بوجهها إلى الجهة الأخرى، لم تكن تيري شيافو إلا فتاة عادية لديها

(1) الإشارة هنا، وفيما يلي من النص، تعود إلى عدد الكلمات في النص الأصلي. [المترجم]

هرتين بدينتين، ووظيفة غير مرموقة وحياة أمريكية نمطية».

تأخير المبتدأ والخبر، على هذا النحو، يبرز التضاد بين قضية ذات صدى وفتاة عادية. ينجح هذا التنويع فقط حين تتفرع أكثر الجمل إلى اليمين، وهو نمط يخلق المعنى والزخم والقوة الأدبية.

في روايتها «مذكرات الحجر»، كتبت كارول شيلدز:

«تنهار الغرفة الرائعة مخلفةً كتلة صلدة من الظلام. وحده جسدها ينجو، ومشكلة التعامل معه. إنه لم يتحول إلى تراب. لقد غمرها إدراك ناصع وهزلي حين خطرت لها فكرة أن أطرافها وأعضاءها قد تحولت إلى غبار إنجيلي، أو ربما حتى رماد جنائزي. أمر مضحك».

ومثيرٌ للإعجاب.

ورشة عمل

1. اقرأ صحيفة النيويورك تايمز أو صحيفتك المحليّة، بقلمٍ رصاصٍ في يدك، حدد مواضع المبتدأ والخبر.
2. افعل الشيء نفسه مع نماذج من كتاباتك.
3. افعل الشيء نفسه مع مسودّة تشتغلُ عليها حاليا.
4. في المرّة القادمة عندما تعاني من جُملة، أعد كتابتها واضعا المبتدأ والخبر في البداية.
5. من أجل تنويعٍ درامي، اكتب جملة مبتدأها وخبرها قريبان من النّهاية.

الأداة الثانية

رتّب الكلمات للتأكيد

ضع الكلمات المهمّة في البداية والنهاية

في كتابهما «عناصر الأسلوب»، ينصح سترَنك ووايت الكاتب بأن «يضع الكلمات المؤثرة من الجملة عند نهايتها». هذا الاقتباس، ذاته، هو مثال جيد على القاعدة التي ينص عليها؛ إذ نجد أن أكثر كلماته تأثيراً هي عند «النهاية»، إن تطبيق هذه الأداة سيطوّر أسلوبك في طرفة عين.

تعمل الفاصلة، في أية جملة، كعلامة توقف. ذلك التوقف لجزء من اللحظة في أثناء القراءة يلقي بضوء التأكيد على الكلمة الأخيرة، وهو تأثير يكثّفُ نهاية الفقرة، حيث الكلمات الأخيرة تتاخم عادة المساحة البيضاء (للصفحة). وفي الكتابة العمودية، عينا القارئ، كذلك، تجذبهما الكلمات المتاخمة للمساحة البيضاء. تلك الكلمات تصرخ: «انظر إليّ!».

إن تنظيم الكلمات المؤثرة يساعد الكُتّاب على حلّ المشكلات الشائكة. تأمل هذه الافتتاحية لقصة نشرتها صحيفة فيلادلفيا إنكوايرر، حيث كان على الكاتب لاري كينغ أن يوضح العلاقة بين ثلاثة عناصر مؤثرة ليصيغ منها خبراً يُعقل: أولها موت سيناتور أميركي، وثانيها اصطدام طائرة خاصة، وثالثها كارثة في مدرسة ابتدائية:

«اصطدمت طائرة خاصة تحمل السيناتور جون هاينز بمروحية في عرض السماء الصافية فوق مدينة ميريون أمس، مما أدى إلى انفجار عظيم وسط الجو، تساقط على أثره الحطام المشتعل بساحة لعب مدرسةٍ ابتدائية.

مات سبعة أشخاص: منهم هاينز، وطيّارون أربعة، وطالبتان من الصف الأول في أثناء لعبهما في ساحة المدرسة. وقد جُرحَ على الأقل خمسة أشخاص كانوا بالقرب من الموقع، ثلاثة منهم أطفال، أحدهم في حالة حرجة بسبب الحروق. تهاوى اللهب والحطام المحترق على الأرض حول مدرسة ميريون الابتدائية بجادة باومان عند الساعة 12:19 ظهراً، ولم يُصِبْ المباني الرمادية وسكّانها أيّ أذى. وقد هرب الأطفال مذعورين بينما كان المعلمون يقودون البقية. خلال دقائق قليلة، بدأ توافد أولياء الأمور القلقين إلى المدرسة، بعضهم كان لايزال بثياب الرياضة، والبعض الآخر بثياب العمل، وآخرون بأثواب المنزل. وقد كوفئ كثير منهم بلم شمل عاطفي، وسط رائحة الدخان الحادة».

في أغلب الأيام، واحد من هذه العناصر الثلاثة كان كفيلاً بتصدر الصحيفة. لكن باجتماع الثلاثة، تكوّن نسيج من خبر صحافي مؤثر جداً، من النوع الذي يجعل المحرّر والصحافي يتعاملان معه بحذر.. أيّ من هذه العناصر هو الأهم؟ موت السيناتور؟ أو ارتطام الطائرة؟ أو موت الأطفال؟

اختار الكاتب، في أول الفقرة، أن يَذكُرَ السيناتور وتحطُّم الطائرة أولاً، واحتفظ بـ«ساحة لعب مدرسة ابتدائية» للنهاية.

وخلال الفقرة كلها، نجد أن المبتدأ والخبر يُقدمان مبكراً – مثل قاطرة وعربة فحم لقطار سكة حديد قديمة – مدخرا الكلمات المثيرة للنهاية، مثل مطبخ القطار.

خذ بعين الاعتبار، أيضاً، أن الترتيب الذي وضعه الكاتب للآباء القلقين، الذين بدأوا يتوافدون على المدرسة في «ثياب الرياضة وثياب العمل وأثواب المنزل». أي ترتيب آخر كان ليضعف الجملة. ووضع «أثواب المنزل» عند النهاية يرفع من الحس بخطورة الموقف.

إن وضْعَ الأشياء المؤثرة عند البداية والنهاية يساعد الكُتّابَ على إخفاء العناصر الضعيفة في المنتصف. لاحظ، في الفقرة بالأعلى، كيف أخفى الكاتب عناصر الخبر الأقل أهميّة – كيف ومتى («بلدة ميريون يوم أمس») – في وسط الخبر. وتعمل طريقة التنظيم هذه، أيضاً، بشكل جيد عند استعمال الاقتباسات:

> لقد «كان مشهداً مرعباً»، قالت هيلين أماديو، التي كانت تسير على مقربة من منزلها عند جادة هامبدن لحظة وقوع الارتطام «لقد انفجرت مثل قنبلة. وبعدها تدفق دخان أسود».

ابدأ باقتباس مؤثر. ولا تذكر قائله إلا في المنتصف. واختِتمْ باقتباس جيدٍ آخر. يشير بعض المعلمين إلى هذا الترتيب بأنه أداة التأكيد 2–3–1، حيث أكثر الكلمات والانطباعات أهمية تأتي عند النهاية، والتالية لها في الأهمية في البداية، وأقلها أهمية في المنتصف، لكن هذا التعريف يثقل عقلي بالرياضيات. سأبسط العبارة: ضع أفضل ما لديك من مادة قريباً من البداية والنهاية،

وخبّئ أضعف ما لديك في المنتصف.

تزوّدنا آيمي فوسلمان بمثالٍ، هو الجملة الافتتاحية لروايتها «شريك الصيدلانيّ»: «لا تمارسي الجنس على ظهر قارب إلا إذا كنتِ ترغبين في الحمل». إذ جاءت أكثر الكلمات إثارة للدهشة عند بداية الجملة ونهايتها.

وبالمِثل، يستخدم غابرييل غارسيا ماركيز الاستراتيجية نفسها في افتتاحية روايته «مائة عام من العزلة»، بتأثير ساحر: «بعد سنوات طويلة، وفي مواجهة فصيلة الإعدام، سيتذكر الكولونيل أورليانو بوينديا تلك الأمسية البعيدة التي أخذه فيها أبوه للتعرف على الجليد».

إن ما يجري على الجملة يجري على الفقرة، كما بينت آليس سيبولد في هذا المقطع: «**في النفق حيث اغتُصِبْتُ**، النفق الذي كان يوماً مدخلاً تحت الأرض يفضي إلى مسرحٍ دائري، مكان ينطلق الممثلون منه مندفعين من تحت مقاعد الجمهور، قُتِلَتْ إحدى الفتيات ومُثِّلَ بجثتها. أخبرني أفراد الشرطة بهذه القصة. وقالوا، إنني، مقارنة بما حدث لتلك الفتاة، **محظوظة**». لقد تردد صدى الكلمة الأخيرة بعذاب وألم دفعا سيبولد إلى استخدامها عنوان لمذكراتها: «**محظوظة**».

إن أدوات التأكيد هذه قديمة قِدَمَ فن الخِطابة ذاته. فعند قرب نهاية مأساة شكسبير المشهورة، تعلن إحدى الشخصيات لمكبث: «الملكة، يا سيّدي، ماتت». ثم تبع هذا المثال المدهش عن قوة تنظيم الكلمات المؤثرة واحد من أكثر الحوارات المسرحيّةِ سوداويةً في الأدب قاطبة. يقول مكبث:

«كان لا بد لها من أن تموت يوما ما
كان لابدّ من أن يحين وقت لمثل هذه الكلمة.
غداً، وغداً، وغداً
يسير بوقعه الحقير يوماً بعد يوم.
إلى آخر حرف في سجل الزمان،
وكل أيامنا البارحة قد أضاءت للحمقى
الدرب إلى الموت المغبر.. انطفئي أيتها الشمعة قصيرة العمر،
ما الحياة إلا خيال عابر، ممثل مسكين
يختال ويتآكل مع مرور ساعته على المسرح
ثم لا يسمع عنه أحد أبداً. إنها حكاية
يحكيها معتوه مملوءة بالصخب والعنف
دونما معنى»[1].

إن لدى الشعراء ميزة يتفوقون بها على كُتّاب النثر، فالشاعر يعلم مسبقاً أين سينتهي به السطر. ويتاح له تأكيد الكلمة عند نهاية السطر، أو الجملة، أو الفقرة، أما نحن كُتّاب النثر، فنتدبر أمرنا مع الجملة والفقرة، لكي نشير إلى معنى ما.

ورشة عمل

1. اقرأ خطاب لينكولن الذي ألقاه في غيتسبرغ، وخطاب مارتن لوثر كينغ «لديّ حلم»، انظر نظام ترتيب الكلمات المهمة فيهما.

---

(1) من ترجمة د. أزهر سليمان. مكبث. دار طوى، بتصرّف من المراجع.

2. اقرأ مقالاً يعجبك، وقلم رصاص بيدك، ضع دائرة على أوائل وأواخر الكلمات من كل فقرة.
3. كرّر ما سبق على أحد أعمالك، راجع الجُمل المهمة والمؤثرة، لعل بعضها مختبئ في المنتصف، لتبرزها عند البداية والنهاية.
4. دوّن أسماء أصدقائك وأقربائك، رتّب هذه الأسماء وفق ترتيب حروف الهجاء، وتخيّل أن هذه القائمة تظهر في قصة، تلاعب بترتيب الأسماء، أيّ منها يأتي أولاً؟ وأيّ منها يأتي آخراً؟ ولماذا؟

الأداة الثالثة

فعِّل أفعالك

الأفعال القوية تصنع الإثارة، وفرّ الكلمات، واكشف اللاعبين

أفاد الرئيس جون ف. كنيدي بأن كتاباً مفضّلا لديه هو رواية «من روسيا مع حبّي»، وهي مغامرة جيمس بوند في العام 1957 التي كتبها إيان فيلمنغ. هذا الخيار كشف عن كنيدي الكثير مما لم نعرفه في ذلك الوقت، وخلق طائفة من عشّاق العميل السّري 007 جيمس بوند استمرّت حتى يومنا هذا.

تتدفق قوّة نثر فيلمنغ من أفعاله المبنية للمعلوم. جملة تلو جملة، وصفحة تلو صفحة، كان العميل السّري المفضل في بريطانيا، أو مرافقته الجميلة، أو عدوّه الخسيس، يؤدّون فعل الفعل:

> **صعد** بوند الدرجات القليلة **وفتح** بابه، ثم **أغلقه** **وأقفله** خلفه. كان ضوء القمر **يرشحُ** من الستائر. **سار** عبر المكان ثم **أضاء** الأنوار الوردية على منضدة الزينة. **خلع** ملابسه، **وذهب** إلى الحمّام **ووقف** لعدة دقائق تحت الدّش... **نظّف** أسنانه **وتغرغر** بغسول فمٍ قوي ليتخلّص من مذاق اليوم، **وأطفأ** أنوار الحمّام **وعاد** إلى غرفة النّوم.
>
> **أطلق** بوند تثاؤبا مرتعدا. **أسدل** الستائر لموضعها. **مال** ليطفئ أنوار منضدة الزينة، وفجأة، **تصلّب**، **وانقبض** قلبه ذعرا.
>
> لقد كانت هناك ضحكة متوتّرة آتية من الظلال في نهاية

الغرفة. وقال صوتُ فتاةٍ: يا للسيد بوند المسكين! لا بدّ من أنّك متعب. تعال إلى السّرير».

في كتابته لهذه الفقرة، اتبع فيلمنغ نصيحة مواطنه جورج أورويل، الذي كتب عن الأفعال قائلا: «لا تستخدم الفعل المبني للمجهول أبداً، إذا كان بوسعك أن تستخدم المبني للمعلوم».

لقد تعلمت التمييز بين المبني للمعلوم والمبني للمجهول مبكّراً في الصفِّ الخامس. شكراً لكِ، أيتها الأخت كاثرين وليم. لقد فشلتُ في تعلّم أهمية الفارق بين الاثنين، حتى وقتٍ لاحق. ولكن، دعني في البداية أصوّب سوء فهمٍ شائع. صوتُ الأفعال (مبنية للمجهول، أو مبنية للمعلوم) ليس له علاقة بصيغة الأفعال (مضارع، ماض). يسأل الكتّاب أحياناً: هل استخدام المبني للمجهول في الكتابة مقبول أبدا؟ صيغة الفعل تعرّف الفعل في إطار الزمن – متى وقع الفعل – الحاضر أو الماضي أو المستقبل. أما صوت الفعل، فيعرّف العلاقة بين الفعل والفاعل – من قام بماذا؟

- إذا قام الفاعل بالفعل، فإننا نسمي الفعل مبنيا للمعلوم.
- إذا تلقّى المفعول به الفعل، فإننا نسمي الفعل مبنيا للمجهول.
- أما الفعل الذي ليس مبنيا للمعلوم أو للمجهول، فهو فعل ربط، وهو أحد صيغ فعل الكينونة[1].

كل الأفعال، في أي صيغة جاءت، تقع في واحدة من هذه السلال الثلاث.

---

(1) أفعال الكينونة ليس لها مقابل في اللغة العربية.

الكتّاب الجدد غالباً ما يلجأون إلى الكتابة بالصيغة البسيطة للفعل المبني للمعلوم. انظر إلى افتتاحية مقالة النيويورك تايمز التي كتبتها كارلوتا غال عن اليأس الانتحاري للنساء الأفغانيات:

«مثل لقيطة، مكسوّة بنقابٍ أزرق شاحب، تجلس مادينا، ذات العشرين عاماً، على سريرها في المستشفى، والضمادات تغطّي الحروق الفظيعة، النيئة، على رقبتها وصدرها. يداها ترتجفان. أخذت تكشط أخمص قدميها بتوتر، وهي تعترف بأنها أحرقت نفسها بالكيروسين قبل ثلاثة أشهر».

استخدم كلٌ من فليمنغ وغال الفعل المبني للمعلوم لدعم السّرد، ولكن لاحظ فرقاً مهماً بينهما. بينما استخدم فيلمنغ الفعل الماضي لسرد مغامرته، فضّلت غال الفعل المضارع. هذه الاستراتيجية تغمرُ القراء بآنيّة التجربة، كما لو كنا نجلس، الآن، إلى جانب المرأة وهي تعيش حزنها.

لقد تجنب كلٌ من فيلمنغ وغال متممات الأفعال التي تلتصق بالنثر التقليدي، مثل التصاق القشريات إلى هيكل السّفينة.

نوعاٍ ما	يبدو أن
يميل إلى	يمكن أن
تقريباٍ	اعتاد على
لا بدٍ من أن	يبدأ بـ.

اكشط هذه القشريات أثناء المراجعة، وستنزلق سفينة نثرك في اتجاه المعنى بسرعةٍ وبهاء.

يمكن للكاتب الجدّي أن يفرط في استخدام أداة كتابة بعينها.

إذا قمت بحقن أفعالك بالستيرويد، فأنت تخاطر بإحداث التأثير الذي يسمّيه الشاعر دونالد هال «اللون الكاذب»، الأمر الذي تمتلئ به مجلات المغامرة والروايات الرومانسية. الاعتدال يضبط الدافع إلى المبالغة في الكتابة.

في رواية «نادي المتعة والحظ»، تقوم الروائية آمي تان بضبطٍ بديع، باستخدام أفعال قويّة لوصفِ اللون الأصلي للحقيقة العاطفية:

> «وفي ذاكرتي، مازال في إمكاني أن **أشعر** بالأمل الذي **نبض** بي في تلك الليلة. لقد **تعلّقت** بهذا الأمل، يوماً بعد يوم، وليلةً بعد ليلةٍ، وسنةً بعد سنة. كنتُ أراقب أمي المستلقية على سريرها، تثرثرُ لنفسها وهي **تجلسُ** على الأريكة. وعلى الرغم من ذلك، كنت أعرف أن هذا الشيء، أسوأ شيءٍ ممكن، سوف **ينتهي** يوماً ما. كنت لا أزال **أرى** أموراً سيئة بعقلي، ولكنني الآن **وجدتُ** طرقاً لتغييرها. مازلتُ **أسمع** السيدة سورسي وتيريزا تخوضان شجاراتٍ فظيعة، ولكنني رأيت أمراً آخر.. **رأيتُ** فتاة تشكو من أنّ ألما يكون غير مرئيّ.. لا يطاق».

تصف أفعال إيان فيلمنغ أفعالاً خارجيّة ومغامرة. أما أفعال آمي تان، فتقتنص الأحداث والعواطف الداخلية. ولكن الأحداث قد تكون ذهنية أيضاً، تتمثل في قوّة وسلطة الحُجّة، كما يبين ألبير كامو في «المتمرّد».

«يعترض المتمرّد الميتافيزيقي على الحالة التي **وجد** نفسه فيها كإنسان. أما المتمرّد العبد **فيؤكد** أن شيئا ما فيه لن **يحتمل** الطريقة التي **يعامله** بها سيّده؛ المتمرّد الميتافيزيقي **يعلن** أنه محبطٌ

من الكون».

لاحظ أنه حتى مع كل تلك الأفعال المبنية للمعلوم في الفقرة السابقة، غير أن كامو لا ينتقل إلى المبنيّ للمجهول عندما يحتاج إليه (على سبيل المثال، «إنه محبط»)، وهو ما يحيلنا على الأداة التالية.

ورشة عمل

1. تقع الأفعال في ثلاثة أقسام: المبني للمجهول والمبني للمعلوم وفعل الكينونة [يستثنى فعل الكينونة في اللغة العربية (م)]. راجع كتاباتك وضع دائرة حول الأفعال بالقلم الرّصاص، ثم صنف كل فعل على الهامش.
2. حوّل أفعال الكينونة والمبني للمجهول إلى المبني للمعلوم. على سبيل المثال، من الممكن تحويل عبارة «لقد كانت ملاحظتها هي أنّ...»، إلى «لقد لاحظت».
3. ابحث في كتاباتك الخاصة، وفي الصحف، عن صفات الأفعال، وانظر ما الذي سيحدث عندما تزيلها.
4. جرّب صيغة الفاعل وزمن الفعل، حول فقرة كنت قد كتبتها بصيغة الفعل الماضي المبني للمعلوم إلى المضارع ولاحظ التأثير، هل يبدو لك النص أكثر فورية؟
5. لقد شرحت ثلاثة استخدامات للفعل المبني للمعلوم، وهي: خلق فعل خارجي، والتعبير عن حدثٍ ذاتي أو عاطفي، وتنشيط حجّة عقلية. ابحث عن أمثلة عن هذه الاستخدامات الثلاثة في قراءاتك، وابحث عن فرصٍ لتوظيفها في كتابتك.

الأداة الرّابعة

كن عدوانيًّا سلبيًّا

استخدم المبني للمجهول لإظهار «ضحيّة» الفعل

إذن، فالنصيحة المعيارية الذهبية للكتابة، هي: استخدم المبني للمعلوم. لقد قيلت هذه الكلمات الثلاث في عددٍ لا نهائيٍّ من ورش الكتابة، بيقينٍ راسخ، كما لو كانت آيات مقدّسة. ولكن، هل هي كذلك؟

راجع الفقرة السابقة، في الجملة الأولى استخدمت صيغة من صيغ فعل الكينونة. وفي الجملة التالية، استخدمت المبنيَّ للمجهول في جملة «لقد قيلت». وفي الجملة الأخيرة، أعود لاستخدام صيغة أخرى من صيغ فعل الكينونة. ما أحاولُ توضيحه، هو أنَّك تستطيع أن تكتب نثراً مقبولاً، بين الفينة والأخرى، من دون استخدام الفعلِ المبنيِّ للمعلوم.

لماذا إذن تهمّنا صيغة الفعل؟ إنه مهم بسبب التأثيرات المختلفة للفعل المبني للمجهول والفعل المبني للمعلوم وفعل الكينونة، على كلٍ من القارئ والمستمع. سوف أستدعي هنا جون شتاينبك، مرَّةً ثانية، لشرح هذه المقابلة الحقيقة التي حدثت في نورث داكوتا (التشديد لي):

«لقد رأيت لتوي رجلاً يتكئ على سياج من الأسلاك الشائكة المضاعفة، لم تكن الأسلاك مثبّتة على أعمدة، بل

على أطراف شـجرةٍ معوجّـة عالقة بالأرض. **ارتدى** الرجل قبعة داكنة وسروال جينز وسترة طويلة بزرقةٍ شاحبة خفتَ لونهـا عنـد الكوعيـن والرّكبتيـن. كانـت عينـاه الشـاحبتان **مزينتين** بوهجِ الشّـمس، وشـفتاه مقشّـرتين مثل جلدِ أفعى. وقـد **اتـكأت** بندقيـة مـن عيار 22 ملـم إلى السـور بجواره، **واسـتلقت** على الأرض كومة صغيرة من الشـعر والريش - أرانـب وطيـور صغيرة. **توقفت** لأتحدث إليه. **ورأيت** عينيه **تمسـحان** «روسـينانتي» **وتغرفـان** التفاصيل، ثـمّ **تعودان** إلى محجريهمـا. **ووجـدتُ** أنـه **ليـس لدي** مـا أقولهُ لـه... لذا، وببسـاطة شـديدة، أخـذ كل منـا **يتأمل الآخر بحسـرة**» (من رواية؛ أسفار تشارلي).

لقد أحصيتُ 13 فعلاً في الفقرة السـابقة، اثني عشـر منها مبنية للمعلـوم، وواحـدا فقـط مبنياً للمجهول. هذه نسـبة سـتثير إعجاب جـورج أورويـل. إن تتابـع الأفعال المبنية للمعلـوم يرفع من حرارة المشـهد، على الرغم من محدودية أحداثه. والفعل المبني للمعلوم يكشـف عـن الفاعـل وما فعـل. يرى المؤلّف رجـلاً. الرجل يرتدي قبّعـة. المؤلـف يتوقـف لكي يتحدث إليه. ثم يتأمل كل منهما الآخر بحسـرة. وحتّـى الجمادات أدت بعـض الأفعال، فالبندقية تتكئ إلى السور والحيوانات الميتة تستلقي على الأرض.

فـي غمـرة كل هـذه الأفعال النشـطة، نجد فعـلا واحداً رائعاً مبنيًا للمجهول (كانت عيناه الشاحبتان **مزينتين** بوهجِ الشّمس). إن الشكل يتبع الوظيفة. والعينان، في الحياة الواقعية، تلقيتا الفعل من الشّمس، وعليه فقد تلقى المفعول به الحدث من الفعل.

هذه هي أداة الكتابة: استخدام المبني للمجهول لجذب الانتباه إلى من يتلقى الفعل. عندما وصف كاتب العمود الصحافي، جيف إيلدر، انقراض إحدى الفصائل الأمريكية؛ الحمام الزاجل، في صحيفة تشارلوت أوبزيرڤر، فقد استخدم المبني للمجهول لكي يرسم الطيور كضحايا:

«لقد أُزيلت كثير من أعشاش الطيور عن الأشجار.. وشُحنت إلى السوق في عربة قطارٍ تلو عربة قطار.. وخلال جيلٍ إنسانيٍ واحد، أُهلك أكثر طيور أمريكا الأصلية وفرة». الطيور لم تفعل شيئاً، بل فُعِلَ بها.

الكتّاب الأفضل يتخذون الخيارات الأفضل بين المبني للمعلوم والمبني للمجهول. بعد فقراتٍ قليلة من الفقرة المذكورة أعلاه، كتب شتاينبك: «كانت الليلة محملة بالنُذر». كان بوسع شتاينبك أن يكتب «النبوءات حمّلت الليلة»، ولكن، في هذه الحالة، لن يكون استخدام صيغة المبني للمعلوم عادلاً لكلٍ من «الليلة» و«النُذر»، للمعنى وموسيقى الجملة.

في كتابه «تعليم المقهورين»، استخدم المعلّم البرازيلي باولو فريري الفرق بين الأفعال المبنية للمجهول والأفعال المبنية للمعلوم لتحدّي النظام التعليمي الذي يضع سلطة المدرّسين فوق احتياجات الطلبة. النظام التعليمي القمعي، كما يحاجج، هو النظام الذي فيه:

- المدرّس يُدرِّس والتلاميذ يُدرَّسون.
- المدرّس يفكّر والتلاميذ يُتفكّر بهم.
- المدرّس يعاقِب والتلاميذ يعاقَبون.

بعبارة أخرى، النظام القمعي هو النظام الذي يكون فيه المدرّسُ فاعلاً والتلميذ مفعولاً به.

يمكن لفعلٍ قويٍ مبني للمعلوم أن يضيف بعداً للغمامة التي يثيرها استخدام فعل الكينونة. يقدم كل من سترنك ووايت مثالا خلابا على ذلك «كانت أوراق الشجر تغطّي الأرض» تصبح «غطّت أوراق الشجر الأرض»، جملة من أربع كلماتٍ تتفوق على كلمةٍ من سبع كلمات(8).

في كلية الدراسات العليا، ساعدني دون فراي على أن أفهم كيف ذبلت عباراتي تحت ثقل أفعال المبني للمجهول والكينونة.. جملة تلو جملة، وفقرة تلو فقرة، تبدأ بـ«من المثير للاهتمام أن نلاحظ أن» أو «هناك تلك المناسبات عندما»، مراوغات منمقة تولدت من السعي لنيل درجة متقدّمة.

غير أن هناك استخدامات لطيفة لفعل الكينونة، كما بينت دياني إيكرمان في تعريف أحد الفروق بين النساء والرجال:

«الغرض من الطقوس بالنسبة إلى الرجال، هو تعلم قوانين السلطة والمنافسة.. والغرض من الطقوس بالنسبة إلى النساء، هو تعلم صنع الروابط الإنسانية. إنهن (يكن) غالبا أكثر حميمية وهشاشة مع بعضهن البعض، مما هنّ عليه مع الرجال، والاعتناء بنساء أخريات يعلمهن الاعتناء بأنفسهن. من خلال هذه الطرق الرسمية، يروض النساء والرجال حياتهم العاطفية. غير أن استراتيجياتهم (تكون) مختلفة، ومساراتهم البيولوجية (تكون) مختلفة. إن حيمنه تحتاج إلى التنقل، وبويضتها تحتاج إلى الاستقرار. وإنه لمن المذهل أن يستمرا معا بسعادة على الإطلاق

(من كتاب «التاريخ الطبيعي للحب»)[1].

«يروض»، هو فعل معلوم قوي. وكذلك فعل «يحتاج / تحتاج» في عبارة الحيمن والبويضة. غير أن الكاتب غالبا ما يستخدم فعل الكينونة، أو ما كنا نسميه يوما – بأريحية – أفعال الوصل، لنسبغ عليه شيئا من الروابط الفكرية الجريئة.

والآن، هاك هاتين الأداتين المبدأيتين:

- الأفعال المبنية للمعلوم، تحرّك الفعل وتكشف الفاعل.
- الأفعال المبنية للمجهول، تسلط الضوء على متلقي الفعل، الضحية.
- فعل الكينونة يربط بين الكلمة والأفكار.

هذه ليست خيارات جمالية فقط، بل يمكن أن تكون أخلاقية وسياسية أيضاً. في مقالته «السياسة واللغة الإنجليزية»، يشرح جورج أورويل العلاقة بين التعسّف اللغوي والتعسف السياسي، كيف يستخدم القادة الفاسدون المبني للمجهول ليضفوا الغموض على الحقائق الشنيعة، وليخفوا مسؤوليتهم عن أفعالهم. تجدهم يقولون: «ينبغي الاعتراف، الآن وبعد مراجعة التقارير، بأن هناك أخطاءً قد ارتكبت»، وذلك بدلاً من قول: «لقد قرأت التقرير، وأعترف بأنني قد ارتكبت خطأً».

هاك أداة للحياة؛ اعتذر دائماً بصيغة المبني للمعلوم.

---

(1) توضح هذه الفقرة توظيف أفعال الكينونة to be في اللغة الإنجليزية، في الجملة العربية نستخدم أسماء الضمائر (هو، هي، هما..).

ورشة عمل

1. اقرأ مقالة أورويل «السياسة واللغة الإنجليزية»، وناقش حجّته بأن استخدام المبني للمجهول يسهم في الدفاع عما لا يمكن الدفاع عنه. وفيما تستمع إلى خطبة سياسية، لاحظ تلك المناسبات التي يستخدم فيها السياسيون، وغيرهم من القادة، المبني للمجهول، لتجنب تحمل المسؤولية عن المشكلات والأخطاء.
2. ابحث عن استخدامات بارعة للمبني للمجهول في الجرائد وفي الأدب. قُم بمناظرة متخيّلة مع جورج أورويل تدافع فيها عن المبني للمجهول.
3. راجع توظيفك المبني للمجهول وفعل الكينونة، وحوّلهما إلى المبني للمعلوم، ولاحظ كيف تتغيّر بؤرة التركيز في جملتك. انتبه إلى العلاقات المتغيّرة – الاتساق – بين جملة وأخرى. ما المراجعات الأخرى التي تتطلبها هذه التغيرات؟
4. يجادل الشاعر دونالد هال بأن الأفعال المبنية للمعلوم يمكن أن تكون فاعلة أكثر مما يجب، أي أنها قد تؤدي إلى عبارات مبالغ فيها (على سبيل المثال: «لقد سحق قبضته على فكّ النازي»)، أو إلى الرومانسية المفرطة (على سبيل المثال: «واحتضن الأفق الشّمس الغاربة»). في قراءاتك، ابحث عن نماذج للنثر فائق الالتهاب، وتخيّل تصحيحات مفيدة لها.

الأداة الخامسة

انتبهِ لتلك الظروف

استخدمها لتغيير معنى الفعل

مؤلفو مغامرات توم سويفت الكلاسيكية للأولاد أحبوا علامة التعجب والظرف. تأمل هذه الفقرة الوجيزة من توم سويفت ومصباحه اليدوي العظيم:

«انظروا!»، هتف نيد فجأة، وقال: «ها هو العميل الآن! سأتحدث إليه!». أعلن نيد باندفاع.

ينبغي أن تكون علامة التعجب بعد «انظروا» كفيلة بإثارة حماسة القارئ الشاب، لكن المؤلف يضيف «هتف» و«فجأة»، تحسباً، يستخدم الكاتب، مراراً وتكراراً، الظرف، ليس ليغير فهمنا للفعل، بل لتكثيف فهمنا له. سخافة هذه الصيغة أدت إلى شكل من أشكال التورية المسمى «توم سويفت»، حيث توصل الحال الخط الفكاهي للقارئ:

قال بهدوء: «أنا فنان»، قال.

قال بجلافة: «أنا بحاجة إلى شيء من البيتزا الآن»، قال.

قالت بلطافة: «أنا فينوس دي ميلو»، قالت.

قال بتجهم: «لقد أوقعت معجون أسناني»، قال.

في أفضل حالاتها، تُبهر الظروف كلاً من الأفعال أو الصفات. وفي أسوأ حالاتها تُعبّر الظروف عن المعنى المتضمن فيها بالفعل:

دمر الانفجار مكتب الكنيسة تماماً.
التفتت المشجعة بعنف أمام هتاف المعجبين.
بتر الحادث ذراع الصبي كلها.
حدق الجاسوس عبر الأدغال خلسة.

لاحظ تأثير حذف الظروف:

دمر الانفجار مكتب الكنيسة.
التفتَت المشجعة أمام هتاف المعجبين.
بتر الحادث ذراع الصبي.
حدق الجاسوس عبر الأدغال.

في كل حالة، يقصر الحذف من الجملة، ويحدد هدفها، ويخلق حيزاً أوسع للفعل. لا تتردد في الاختلاف معي.

بعد نصف قرن من وفاته، يبقى ماير بيرغر أحد أعظم الأسلوبيين في تاريخ نيويورك تايمز. يصف ماير، في واحدة من مقالاته الأخيرة، الرعاية التي تلقاها عازف كمان أعمى مسن في مستشفى كاثوليكي:

«تحدث الموظف إلى الأخت ماري فينتان، المسؤولة عن المستشفى. وأحضروا الكمان القديم إلى الغرفة (203) بعد أن أذنت لهم بذلك. لم يُستخدم الكمان منذ سنوات، لكن لورانس ستروتز تلمّسه، وأخذت أصابعه القوية البيضاء في النقر عليه، ثم ضبطه بشيء من الجهد، وشد قوسه القديم، ورفعه إلى ذقنه فتهدل عرف الأسد إلى الأسفل».

إن حيوية الأفعال وغياب الظروف من مميزات نثر بيرغر، وفيما عزف الرجل العجوز مقطوعة «السلام المريمي»:

«تحركت شفاه الراهبات، اللواتي ارتدين الأغطية السوداء والبيضاء، في صلاة صامتة، واختلجت عبراتهن. السنوات الطويلة في الظل لم تسلب من لورانس ستروتز لمسته، أدى العمى إلى تعثر أصابعه في الوصول إلى مشط أوتار الكمان، لكنها تداركت الأمر. خمدت الموسيقى وهمهم الجمهور بالتصفيق. انحنى عازف الكمان القديم ووجنتاه المجعدتان غارقتان في الابتسام».

كم هي عبارة أفضل أن نقول: «همهم الجمهور بالتصفيق» من أن نقول «صفقوا بأدب»!

استخدام الظرف يعكس أسلوب الكاتب غير الناضج، لكن أقدام الخبراء قد تتعثر أيضاً. في العام 1963 كتب جون أبدايك مقالة من فقرة واحدة، هي «قنينة البيرة»، يصف فيها جمال تلك القنينة المقدسة قبل اختراع العلب ذات لسان الفتح. وتذكر كيف كانت البيرة «تزبد بشغف في بهجة بتحررها». كلما قرأت هذه الجملة على مر السنين، تزايد نفاد صبري من كلمة «بشغف»، إنها تسد المساحة بين الفعل الممتاز «تزبد» والاسم الممتاز «بهجة»، التي تجسد البيرة وخبرنا كل ما نحتاج معرفته عن الشغف.

لفهم الفرق بين الظرف الجيد والظرف السيئ، انظر في هاتين الجملتين: «ابتسمت بسعادة» و«ابتسمت بحزن»، أيهما أكثر فعالية؟ تبدو الأولى ضعيفة، لأن الفعل «ابتسم» يتضمن معنى «السعادة». لكن، من ناحية أخرى، «بحزن» غيرت المعنى.

يستخدم الكاتب كيرت فونيغت الظروف بعدد مرات ظهور مذنب هالي. كان عليّ قراءة عدة صفحات من كتابه «أحد الشعانين»

قبل أن أعثر على أحدها. عندما دعي لتقديم قداس الأحد، ختم عظته قائلاً: «أشكركم على اهتمامكم بلطف»، مرة أخرى، كلمة «لطف» عدلت معنى «المزوّر»، هذا ظرف جيد.

هل تذكر أغنية «يقتلني برقة»؟ هذا ظرف جيد، وماذا عن «يقتلني بعنف»؟ هذا ظرف سيئ.

ابحث أيضاً عن مركبات الفعل – الظرف الضعيفة، التي تستطيع استبدال أفعال أقوى بها: «نَزَلت على الدرج بسرعة»، يمكن أن تصبح «نزلت الدرج باندفاع»، و«استمع خلسة»، يمكن أن تصبح «تنصّت»، أعطِ نفسك الاختيار.

سأختم بتنبيه: إن أغنى كاتبة في العالم، هي ج. ك. رولينغ، مؤلفة سلسلة هاري بوتر، وهي تحب استخدام الظروف، خصوصاً عندما تصف الكلام، لقد وجدت هذه الأحوال على صفحتين من كتابها الأول:

«قالت هيرميون برهبة».

«قالت هيرميون بصوت ضعيف».

«قال ببساطة».

«قال هاجريد متبرما».

«قال هاجريد بانفعال».

إذا كنت ترغب في كسب أموال أكثر من ملكة إنجلترا، فربما يجب عليك استخدام مزيد من الظروف، أما إذا كان طموحك مثلي، أكثر تواضعاً، فاستخدمها باعتدال.

ورشة عمل

1. الـقِ نظـرة، ابحـث فـي الصحيفـة عـن أي كلمـة مصرفة كظـرف، ثـم احذفها واقرأ الجملة الجديدة بصوت عال، أي جملة منهما أكثر فعالية؟
2. افعل الشيء نفسه مع ثلاث من كتاباتك السابقة، وحدد الظـروف بدائـرة، ثـم احذفها، وقرر مـا إذا كانت الجملة الجديدة أقوى أو أضعف.
3. عاود قراءة الظروف التي كتبتها، وحدد ما إذا كانت هذه الظروف تحوِّر أفعالها بدلاً من أن تكثف معانيها.
4. ابحـث عـن مركبات فعل – ظـرف الضعيفة، إن «تحدث هو بهدوء» قد تصبح «همس» أو «تمتم»، إذا عثرت على مركبـات ضعيفـة، حـاول اسـتخدام فعل أقوى لتحسّـن الجملة.

الأداة السادسة

لا تخشَ الجُملة الطَّويلة

خذ القارئ في رحلةٍ عبر اللغة والمعاني

الجميع يخشى الجملة الطويلة. المحررون يخشونها، والقرّاء يخشونها، وقبل هؤلاء وهؤلاء، يخشاها الكتّاب. حتى أنا أخشاها. انظر. هاكَ جملةً قصيرة، وأقصر، شذرات، نتفاً. حروفا فقط. مجرد حروف ف... ف... ف... هل أستطيع كتابة جملة من دون كلمات؟ بعلامات الترقيم فقط؟

اكتب ما يخيفك، لن يكون الكاتب كاتباً إلا إذا سعى لكي يبرع في كتابة الجملة الطويلة، لأنه، وإن كان الطول يزيد من سوء جملةٍ سيئة أصلاً، غير أنه قادر على أن يجعل الجملة الجيدة أفضل.

مقالة توم وولف المفضّلة عندي «كالحبّ يومَ الأحد»، التي تعود إلى أوائل أيام حركة «الصحافة الجديدة»، حملت اسم الأغنية الشعبية الرومانسية لتلك الفترة، لقد جرت أحداثها في صباح يوم خميس في محطة مترو بنيويورك، وليس في صباح أحد. يشهد وولف لحظة غرام فتيّ في محطة المترو فيلتقطها ليعيد تعريف الرومانسية مدينية الطابع.

«الحب! روح عطر الشهوة في الهواء! إنها التاسعة إلا ربعاً من صباح الخميس في محطة مترو «آي آر تي»، عند تقاطع

شارعي الخمسين وبرودواي، وثمة صبي وصبية يتعانقان وقد تشابكت أيديهما وأرجلهما كنسيج مموج، مما يثبت بما لا يدع مجالاً للإنكار أن الحب في نيويورك ليس محصوراً بيوم الأحد».

تلك بدايةٌ جيدة. شذرات شهوانية وعلامات تعجّب. وتحدب وتقعر اتصال المحبين الذي عبرت عنه كلمة «نسيج مموج»، والانتقال السريع من جملة قصيرة إلى جملة طويلة، فيما الكاتب والقارئ يقفزان من أعلى سلّم التجريد، من الحب والشهوة، وصولاً إلى صبيّ وصبية يتغازلان، صعوداً مرة ثانية إلى تنويعات الحب في المدينة.

خلال ساعة الذروة، يتعلم المسافرون في محطات المترو معنى الطول: طول رصيف المحطة، وطول فترة الانتظار، وطول القطار، وطول المصاعد المتحركة، والسلالم المفضية إلى الطابق الأرضي، وطول صفوف المسافرين المستعجلين الضجرين نافذي الصبر. لاحظ كيف يستخدم وولف طول جمله ليعكس تلك الحقيقة:

«تبقى الاحتمالات! كل الوجوه تنبثق فجأةً في حشودٍ تتدفق خارجة من محطة الجادة السابعة، مروراً بماكينة الآيس كريم الضخمة، بينما تروح الأبواب الدوّارة تصفِق بعنف، كما لو كان العالم يتكسّر فوق الشعاب البحرية. بعد اجتياز الأبواب الدوارة بخطواتٍ أربع، يتدافع الجميع متزاحمين لتسلق السلالم إلى السطح كأنهم أنبوب كبير من اللحم والصوف واللباد والجلد والكاوتشوك والبورسلان

المشبع بالبخار، فيما يتدفق الدم بصعوبة عبر شرايينهم العجوز المتصلبة في دفقات متسارعة بسبب الإفراط في القهوة والجهد المبذول للخروج من محطة المترو ساعة الذروة. مع ذلك، كان هناك على الرصيف، صبي وصبيّة في الثامنة عشرة تقريباً، في واحدة من تلك العناقات الكاملة، المستغرقة في ذاتها، كعطر «ماي سن» (خطيئتي)».

إنه أسلوب وولف التقليدي، عالم تستخدم فيه كلمة «متصلب» (سكليروتيك) كضدّ لـ«شهواني» (إيروتيك)، وحيث تنبت علامات التعجب بسرعة مثل الأزهار البرية، وحيث تعرّف الخبرات والحالات من خلال أسماء العلامات التجارية [«ماي سن» كان عطراً رائجاً في تلك الأيام - المترجم]. لكن، مهلا! هناك المزيد! فبينما يتبادل الثنائي العناق والقبل، يمر بالقرب منهما حشدٌ من الركاب:

«حولهما عشرة، بل عشرات، بل يبدو كأن هناك مئات الوجوه والأجساد المتعرقة، تندفع وتتزاحم على السلالم، وعلى سيماها علامات الضيق، مروراً بخزانة زجاجية تعرض فيها بضائع حديثة، مثل ألعاب الخدع والمقالب الطريفة (جوي بازرز) و(سكويرتنغ نيكلز) و(فينجر راتس) و(سكيري تارانتولاس) والملاعق المزينة بما يبدو كأنه ذباب ميت، متجاوزين صالون حلاقة «فرد»، الذي يقع بمحاذاة الرصيف ويعرض صوراً برّاقة لشبانٍ بقصات شعرٍ من طراز العصر الباروكي الذي يمكن أن تحصل عليه في الصالون، فصعوداً نحو شارع الخمسين، ومنه إلى جنون

زحمـة السـير والمتاجـر التـي تعـرض فـي الواجهـات ثياباً داخلية غريبة الشكل، ومستحضرات صبغة الشعر، ولافتات إعلانات عن قراءة الطالع في فنجان الشاي مجاناً، ومباراة فـي لعـب البليـاردو بيـن نـادلات نـادي بلايبـوي، وفتيات عروض داوني، ثم يتجه الجميع نحو مباني «تايم - لايف» أو «بريل» أو «إن بي سي»».

هل سـبق لأي قارئ أن اختبر جملةً طويلة بهذا الجلال، أو وصفـاً لمحطـات متـرو نيويورك أظرف من هـذا، أو فقرة من 128 كلمـة، مـن أول حـرف إلى آخر نقطـة، أروع من هذه؟ إن وجدت واحدةً، أحبّ أن أقرأها.

إن القـراءة المتمعنـة لكتابـات وولـف تقتـرح بعـض الاستراتيجيات التي يمكن اتباعها، لإتقان كتابة الجملة الطويلة:

- مـن العوامل المسـاعدة أن يأتي الفعـل والفاعل للجملة الرئيسية في بدايتها.
- اسـتخدم الجملة الطويلة لوصف أمرٍ يسـتغرق وقتاً. دع شكل الجملة يلحق وظيفتها.
- من العوامل المساعدة أن تكتب الجملة الطويلة بالترتيب الزمني.
- اسـتخدم الجملـة الطويلـة بالتنـاوب مـع جمـل قصيـرة ومتوسطة الطول.
- اسـتخدم الجملة الطويلة مثلما تسـتخدم لائحة أو فهرسا للمنتجات والأسماء والصور.
- تحتـاج الجمـل الطويلـة إلـى جهدٍ في التحريـر أكبر منه

في الجمل القصيرة. اجعل كلّ كلمةٍ مهمة. حتى. في. جملةٍ. طويلة. جدًّا.

إن كتابة جمل طويلة تعني أن تمضي عكس التيار. ولكن، أليس ذلك ما يفعله أفضل الكتّاب؟ في روايته، «حلقات زحل»، يستخدم و. ج. سيبالد جملة طويلة ليفسر ويعكس أسلوب النثر التراثي لكاتب المقالات الإنجليزي السير توماس براون:

«على غرار كتاب إنجليز آخرين من القرن السابع عشر، كتب براوني انطلاقا من سعة اطلاعه، ناشراً فهرساً واسعاً من الاقتباسات وأسماء المرجعيات السابقة، مبتكراً استعارات وتشابيه معقدة، ومشيّداً جملاً كالمتاهات، تمتد أحياناً على صفحة أو صفحتين، جملاً تشبه المواكب أو الجنازات في بذخ احتفالي خالص. صحيح أنه، وبتأثير من الوزن الهائل للعوائق التي يحملها على كاهله، قد تثقل كتابة براون بفعل قوة الجاذبية، لكن حين ينجح في التحليق أعلى ثم أعلى، من خلال دوائر نثره المتصاعد، محمولاً مثل طائرة شراعية على تيارات هوائية دافئة، فإن القارئ يغمر، إلى يومنا هذا، بإحساس التحليق».

في أربعينيات القرن الماضي، وصف رودولف فلاش العوامل التي تجعل قراءة جملةً ما «سهلة» أو «صعبة». ووفقاً لـ فلاش، فقد ألقت دراسة أجريت في العام 1893 الضوء على الجملة الإنجليزية الآخذة في التقلص: «تمتد الجملة المكتوبة في العصر الإليزابيثي على نحو 45 كلمة في المتوسط، وعلى 29 كلمة في العصر الفيكتوري، أما الجملة في عصرنا هذا فلا تتجاوز 20

كلمة». لقد استخدم فلاش طول الجملة وعدد مقاطعها كمعايير في دراساته عن القراءة، وهي طريقة حسابية استهزأ بها إي. بي. وايت في مقالته «الآلة الحاسبة»، قائلاً: «إن الكتابة هي فعل إيمان، وليست حيلة نحوية».

على الكاتب الجيد أن يؤمن بأن الجملة الجيدة، طويلة كانت أو قصيرة، ليست خسارةً في القارئ. وعلى الرغم من أن فلاش كان يقدم الوعظ عن قيمة الجملة الجيدة المكونة من ثماني عشرة كلمة، فإنه أثنى أيضاً على الجملة الطويلة، التي كتبها قديرون من أمثال جوزيف كونراد. لذلك، حتى بالنسبة إلى العجوز رودولف، فإن جملة طويلة حسنةَ الصياغة، لا تشكل خطيئة ضد جملة فلاش.

ورشة عمل

1. ابقَ منتبها لالتقاط الجمل الطويلة حسنة الصياغة. اختبرها ضمن السياق، باستخدام المعايير المذكورة أعلاه.
2. خلال المراجعة، يقوم معظم الصحافيين بتقسيم الجملة الطويلة، بهدف الوضوح، لكن الكتاب يتعلمون، أيضاً، دمج الجمل، لتحقيق تأثير جيد. راجع نماذج من أعمالك الأخيرة. وادمج الجمل القصيرة، بهدف تحقيق تنويعٍ أكثر غنى في بُنى وطول الجمل.
3. فيما يلي فقرة من رواية «جرس الغوص والفراشة»، للكاتب جان – دومينيك بوبي:

«إنني أتلاشى، ببطء، ولكن بثبات. مثل البحار الذي يراقب شاطئ بلاده وهو يختفي تدريجيًا. أراقب ماضيا يتقهقر.

مازالت حياتي القديمة تشتعل في داخلي، لكنها تتحوّل شيئاً فشيئاً إلى رماد الذاكرة.

راجع هذا المقطع وحوِّله إلى جملة واحدة.

1. تتأتى أفضل الجمل الطويلة من بحث ووصف جيّدين، راجع جمل وولف أعلاه، ولاحظ التفاصيل التي تأتي نتيجة المراقبة المباشرة وتدوين الملاحظات. في المرة التالية التي تكتب فيها من الميدان، ابحث عن المشاهد والخلفيات التي تشكّل مادة للوصف في جملة طويلة.
2. يمكن تقسيم الجمل إلى أربع فئات بنيوية: بسيطة (مقطع واحد)، ومعقدة (جملة رئيسية وجمل تابعة لها)، ومركّبة (أكثر من جملة رئيسية)، ومركبة معقدة. لكن، ليس من الضروري أن تكون الجملة الطويلة مركبة أو معقدة. بإمكانها أن تكون بسيطة:

اجتاح إعصار منطقة سانت بتروسبورغ يومَ الجمعة، مقتلعاً أسطح عشرات المنازل، ومهشماً النوافذ الزجاجية لعدد من الشركات في وسط المدينة، ومقتلعاً أشجار النخيل بالقرب من المنتزهات ناحية الخليج، ومخلّفاً كلايد هوارد منكمشاً في مغطسه ذي القاعدة المخلبية الشكل.

هذه جملة بسيطة مكونة من ثمانٍ وثلاثين كلمة، فيها جملة رئيسية واحدة «اجتاح إعصار». في هذه الحالة، يفيد استعمال صيغة الظرف (منتزعاً، محطماً). اجرد محتويات حقيبتك أو محفظتك أو جارورك المفضل الذي تحتفظ فيه بأغراضك المبعثرة. واكتب جملة طويلة لوصف ما بداخله.

الأداة السابعة

أنشئ نمطاً ثمَّ حوره

أنشئ هيكلين متوازيين ولكن اقطع في عكس اتجاههما

يشكل معظم الكتاب كتاباتهم النثرية عن طريق بناء هياكل متوازية في كلماتهم وتعبيراتهم وجملهم. في كتابها «دليل الكاتب» تقول دينا هاكر: «عندما تتوازى فكرتان أو أكثر، فإنه من الأسهل استيعابهما حينما يعبر عنهما في صيغ نحَوية متوازية. تجب موازنة المفردات بمفردات، والتعبيرات بتعبيرات، والجمل الرئيسية بجمل رئيسية».

يتضح تأثير هذا الأسلوب أكثر ما يتضح في خطابات المتحدثين العظام، من مثل مارتن لوثر كينج، الذي يقول:

«دع الحرية تصدح من تلال «نيوهامبشير» الهائلة. دع الحرية تصدح من قمم جبال نيويورك العظيمة. دع الحرية تصدح من سلسلة جبال بنسلفانيا الشاهقة. دع الحرية تصدح من قمم جبال الروكي المغطاة بالثلوج في كولورادو».

لاحظ كيف بنى كينغ نمطا تصاعديا من خلال تكرار الكلمات وهيكلها النحوي، في هذا المثال، بواسطة سلسلة من أشباه الجمل فيها اسم يشير إلى الجبال وصفة تدل على العظمة.

«استخدم المتقابلات متى ما استطعت ذلك»، كما ينصح الكاتب شيردان بيكر في كتابه «الأسلوبي العملي»، حيث يقول

أيضـاً إن «الأفـكار المتسـاوية تتطلـب بنـاء متوازيـا». بعدما انتهيت مـن قـراءة كتـاب «بيكـر»، عثرت علـى مقالة من تأليـف أحد كتابي المفضليـن، جـي كي شيسـترتن الـذي ألَّف قصصا بوليسـية، وكتبا دينية، وكثيراً من المقالات الأدبية في بداية القرن العشرين. ويظهر أسـلوبه الأكثـر رصانـة البنـى المتوازية في جملـه: «حاملا عصاي، وسـكيني، وطباشـيري، وأوراقي البنية، خرجت متابعا مسـيري إلى عظمة المجهول». تمضي الجملة السابقة عبر الصفحة بخطى واثقة، وهي تستند إلى بنيتين متوازيتين رئيسيتين: أولاهما تكرار استخدام «ياء» الملكية أربع مرات، ثم زوجي الأزواج التي ربطت بالواو.

لقد كان الراحل نيل بوستمان يحاجج بأن مشكلات المجتمع لا يمكـن حلهـا بالمعلومـات فقط. وقد صـاغ حجته في مجموعة من الاقتراحات المتوازية:

«إن كان ثمة أناس يعانون الجوع – وطبعا هناك من يعانونه – فليـس ذلك بسـبب قلة المعلومـات. وإذا كانت الجريمة تعيث فسادا في الشوارع، فإن قلة المعلومات ليست السبب وراء ذلـك. وإذا أسـيئت معاملـة الأطفـال وعُنِّفت النسـاء، فشح المعلومات ليس له دخل في ذلك. وإن كانت مدارسنا غيـر فعالـة والمبادئ الديموقراطية تفقد قوتها، فليس لذلك علاقة بقلة المعلومات. إذا كنا مبتلين بهذه المشكلات، فإن السبب في ذلك هو شيء آخر مفقود».

من خلال تكراره الجمل الشـرطية، وإنهائه أربعا من الجمل المتتالية بتعبير «قلة المعلومات»، فإن بوستمان يحاكي دقات طبلٍ لغوية، وفرقة إيقاع للإقناع..

وفجأة، بدأت أرى تلك الأنماط المتوازية في كل مكان. هذا مقطع من رواية «مؤامرة ضد أمريكا» للروائي فيليب روث. في إحدى الجمل الطويلة، التي يشتهر بها، يصف روث حياة الطبقة اليهودية العاملة في الأربعينيات من القرن العشرين:

«يعمل الرجال **خمسين** وستين، وحتى أكثر من **سبعين**، ساعة في الأسبوع. بينما تعمل النساء طوال الوقت، وبمساندة محدودة من آلات العمل الموفرة للوقت، **يغسلن الملابس**، ويكوينها، ويرقعن الجوارب، ويقلبن الياقات، ويثبتن الأزرار، وينقين الصوف من حشرات العث، ويلمعن الأثاث، ويمسحن الأرضيات ويغسلنها، وينظفن زجاج النوافذ، **وينظفن المغاسل وأحواض الاستحمام والمراحيض والأفران**، ويكنسن السجاد، ويعتنين بالمرضى، ويتسوقن الطعام، ويطبخن، ويطعمن أقرباءهن، ويرتبن الخزائن والأدراج، ويشرفن على دهان المنازل وإصلاح البيوت، ويحضرن تجهيزات ممارسة الطقوس الدينية، ويدفعن الفواتير، ويحافظن على ميزانية العائلة، وفي الوقت نفسه يعتنين بصحة أطفالهن وبملابسهم وبنظافتهم وبدراستهم وبتغذيتهم وبسلوكهم وبتنظيم حفلات أعياد ميلادهم وبتأديبهم وبأخلاقهم».

لقد أحصيت في هذه القائمة المبهرة تسعة عشر تعبيرا متوازيا، بنيت كلها على التعبير الأول «يغلسن الملابس». ولكن هاك سر روث: ما يجعل هذه الفقرة تنساب كأغنية، هو التنويع المتفرق في النمط، على سبيل المثال، عبارة «ينظفن المغاسل

وأحواض الاستحمام والمراحيض والأفران». كان بوسع روث أن يكتب «يعمل الرجال خمسين وستين وسبعين ساعة أسبوعيا»، وهي عبارة عن سلسلة من الصفات المتوازية تماما. ولكنه بدلا من ذلك يعطينا عبارة «بل وحتى سبعين أو أكثر». بكسره النمط، تمكن من إضافة مزيد من التأكيد على العنصر الأخير. البناء المتوازي النقي يشبه نقر الطبل «بوم بوم بوم». لكن البناء المتوازي المحور يشبه نقر الطبل «بوم بوم بانغ»[1].

كما نذكر كلنا، لا يمثل سوبرمان الحقيقة والعدالة والوطنية، بل يمثل «الحقيقة والعدالة وأسلوب الحياة الأمريكية»، هذان اسمان متوازيان مع تحوير.

مثل هذه المخالفة للتوازي تضيف قوة لخاتمة خطبة مارتن لوثر كنغ: «دع الحرية تصدح من قمم كاليفورنيا الرشيقة! [هذه عبارة تتبع النمط]، ليس هذا فقط. دع الحرية تصدح من جبل الصخرة! دع الحرية تصدح من جبل المراقبة في تينيسي. دع الحرية تصدح من كل تلة وأكمة في المسيسبي. من كل جبل، دع الحرية تصدح».

في جورجيا.

عندما وجه مارتن لوثر كينغ بوصلة الحرية ناحية الجنوب الأمريكي العنصري، أحدث تغييراً في النمط. فقد استُبدلت بالطبوغرافية الأمريكية العامة مواقع بعينها ارتبطت بالتمييز العنصري: جبل الصخرة وجبل المراقبة. أما التغيير الأخير، فلم تقتصر تغطيته على الجبال المهيبة فقط، بل وشمل كل مطبة من المسيسبي.

---

(1) وهذه الأنماط الحاملة للمتغيرات الذاتية هي المكون الأساسي لبعض التعبيرات المتداولة، كالأمثولات الشعبية، والحكم الشعرية. [المترجم]

يفشل كل الكتاب، أحياناً، في الاستفادة من البنى المتوازية. والنتيجة بالنسبة إلى القارئ تعادل القيادة عبر حفرة على الطريق السريعة. ماذا لو أن القديس بولس علمنا أن الفضائل الثلاث العظمى، هي الإيمان والأمل وإلزام أنفسنا بالعمل الخيِّر؟ ماذا لو أن أبراهام لينكولن كتب عن حكم الشعب بواسطة الشعب ولكل الأمة، بما فيها الولايات الحمراء والزرقاء؟ مخالفات التوازي هذه يجب أن تذكرنا بالتوازن المتقن الذي تمتعت به النسخ الأصلية.

ورشة عمل

1. عاين آخر كتاباتك واضعاً أسلوب التوازي في الحسبان، ثم استخرج أمثلة على استخدامك البناء الموازي، وانظر هل هنالك فراغات - بعض الجمل أو العبارات غير المتوازية؟ قد تشعر القارئ بعدم ترابط الجمل.
2. انتبه للغة المتوازية في الروايات والكتابات الإبداعية والصحافة، وحين تجد فقرة، أشرْ إلى الأنماط المتوازية فيها، وناقش التأثير المحتمل للتوازي في القارئ.
3. فقط من أجل المتعة، خذ شعارات أو مأثورات متوازية، وأعد كتابة العنصر الأخير منها، على سبيل المثال: «جون وبول وجورج وعازف الطبل ذاك، الذي كان يرتدي الخواتم».
4. اللهو بالبنى المتوازية قد يؤدي إلى أن تكتشف أن مخالفة التوازي بين الفينة والأخرى - تحوير عند النهاية - قد تؤدي إلى عدم توازن مضحك في الجملة. جرب.

الأداة الثامنة

دع علامات التّرقيم
تضبط الإيقاع والمساحة

تعلّم القواعد ولكن اعلم أنَّ لديك خيارات أكثر مما تظن

يدرس البعض علامات الترقيم باستخدام الفروق الفنية، مثل الفرق بين الجمل المُقيدة والجمل غير المقيدة. لن يحدث هذا هنا. أنا أُفضِّل الأدوات، وليس القواعد. ولا يشير تفضيلي هذا إلى عدم احترام قواعد علامات الترقيم. فعلامات الترقيم تساعد كلاً من الكاتب والقارئ، إن تذكرا أن هذه القواعد ليست اعتباطية وتعتمد على التوافق والاقتناعات، والثقافة.

ولو نظرت مره أخرى إلى جملتي الأخيرة، ستلاحظ أنني استخدمت فاصلة قبل «و» لإنهاء سلسلة من التعداد. لقد تجادلنا في هذه الفاصلة في معهد بوينتر لمدة ربع قرن. جمهور سترنك ووايت (أنا منهم!) يستخدمون الفاصلة، أما الصحافيون المقترون، فلا يستخدمونها. بصفتي أمريكيا، أكتب كلمة color هكذا «color,»، وأضع الفاصلة داخل أقواس الاقتباس. بينما تكتبها صديقتي الإنجليزية المتعجرفة هكذا «colour»، وتترك الكروسان الصغير المسكين خارجاً في البرد.

أغلب علامات الترقيم ضرورية، لكن البعض منها اختياري، لتترك للكاتب كثيراً من الخيارات. هدفي المتواضع، هو أن أسلط

الضـوء علـى هـذه الخيـارات، وأن أحول قواعـد علامات الترقيم المنهجية إلى أدوات مفيدة.

يرجـع أصـل كلمـة علامـات الترقيـم punctuation إلى اللغة اللاتينية punctus، أي «نقطة» (piont). تساعد هذه النقط والخطوط والخربشـات المضحكـة الكتـاب ليضعـوا إرشـادات الطريـق. ولمساعدة القراء. نستخدم علامات الترقيم لسببين:

1. لتحديد سرعة القراءة.
2. لتقسـيم الكلمـات والعبارات والأفـكار إلى مجموعات متناغمة.

سـتضع علامـات الترقيم بتمكن ولهـدف معين، عندما تأخذ كلاً من الإيقاع والمدة بعين الاعتبار.

فكـر فـي جملـة طويلـة وجيِّدة من دون علامـات ترقيم، عدا النقطـة فـي آخرهـا. هذه الجملة كطريق سـريعة فـي آخرها علامة توقف. النقطة هي علامة قف. فكر الآن بطريق ملتوية عليها كثير مـن علامـات التوقـف. هذا التشـبيه يصف فقرة بهـا عدة نقاط، ما يـؤدي إلـى تخفيف سـرعة القصة. قد يرغـب الكاتب في تخفيف السـرعة لأسـباب استراتيجية: إما للتوضيـح، وإما لإيصال مشاعر، وإما لخلق الإثارة.

إذا كانت النقطة علامة توقف، فما هي إذن حركة المرور التي تصنعهـا بقيـة العلامات؟ الفاصلة مَطَـب، والفاصلة المنقوطة هي ما يسـميها معلم القيادة «تخفيف السـرعة من دون توقف». أما ما يُكتب بين قوسـين، فهو انعطاف. والنقطتان الرأسـيتان هما الضوء الأصفر الذي يعلن أن أمراً مهماً سيتبع في الحال. أما الشَرطة فهي

جذع الشجرة الذي يعترض الطريق.

أخبرني أحد الكتاب، ذات مرة، أنه أدرك أن وقت تسليم قصته قد حان عندما وصل إلى هذه المرحلة: «كنت أحذف كل الفواصل، ثم أضعها كلها مرة أخرى». قد تكون الفاصلة هي أكثر علامات الترقيم تنوعاً في الاستخدام، وهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بصوت الكاتب. تشير الفاصلة المكتوبة في المكان الصحيح إلى الموضع الذي سيتوقف عنده الكاتب لو قرأ النص بصوت عال «ربما كان عبقريًّا، مثلما هي الطفرات أحياناً». مؤلف السطر السابق، هو كيرت فونيغت. لقد سمعته وهو يتحدث، وهذه الفاصلة المركزية موجودة في صوته.

عضلات الفاصلة المنقوطة مفتولة من الفاصلة، وهي مفيدة جدا في تقسيم وترتيب النصوص المعلوماتية الطويلة. في مقاله «حملة القناديل» وصف روبرت لويس ستيفنسون لعبة مغامرة يضع فيها الصبية قنديلا صغيرا من التنك – يسمى كُوة – تحت معاطفهم:

«ارتدينها مثبتة على الخصر بحزام كريكيت، وفوقها، كما تشترط قواعد اللعبة، معطف مُزرر قصير. كانت رائحتها كريهة كرائحة قصدير منتن؛ لم تكن تشتعل بشكل جيد، لكنها كانت تحرق أصابعنا؛ كان استخدامها تافها؛ والبهجة التي تقدمها ماهي إلا خيال؛ ومع هذا، لم يكن الولد الذي يحمل كُوة تحت معطفه القصير ليطلب أكثر من ذلك».

الأقواس، تقدم مسرحية داخل مسرحية أخرى. وهي مثل إشارة انعطاف في منتصف الطريق، تحتاج من السائق أن يناور حتى

يعود إلى الاتجاه الأساسي. ومن الأفضل أن تبقى العبارات داخل الأقواس مختصرة و(ادعي لنا أيتها القسيسة نورا إفرون) حاذقة.

لقد أخذ صديقي العظيم دون فراي على عاتقه مهمة السعي الواهم لإزالة جذع الشجرة عن الطريق – الشَرطة. كان يصر بقوله: «تجنبوا الشرطة»، مثل توسل ويليام سترنك الدائم لطلابه: «احذفوا الكلمات غير الضرورية». ما ألهم حملته هذه، هو ملاحظته – التي أتفق معها – أن الشَّـرطة أصبحت علامة ضعف الكُتاب الذين لم يتقنوا قط القواعد المنهجية. ولكن للشَّـرطة اسـتخدامين حاذقين: تحـدد الشـرطتان فكـرة تتضمنهـا الجملـة، وإذا كتبـت في أواخر السطر فإنها تستطيع إيصال ما يعرف بـ «عبارة اللب».

اسـتخدم إدوارد بيرنيـز فـي كتابـه «الحـرب الدعائيـة» نوعيْ الشرطة، ليصف أهداف الإقناع السياسي:

«الحـرب الدعائيـة موجودة فـي كل الاتجاهات من حولنا، وهـي تغيـر صورنـا الذهنيـة عـن العالـم. وحتى لـو كان ما ذكـرت متشـائما جداً – يبقى ذلـك بحاجة إلى إثبات – فإن الرأي العام يعكس ميلا حقيقيًا بلا أدنى شك.

نحـن فخـورون بتناقـص نسـبة وفيات الرضع – وهـذا أيضاً نتيجة عمل الحرب الدعائية».

بقـي لدينـا النقطتان الرأسـيتان، وعملهما هو: أن تقدم القول أو شـبة الجملـة أو الفقـرة، مثلمـا يعلن صـوت البوق الصادح في مسـرحية لشكسـبير، معلنـاً قـدوم موكـب ملكـي. هـذا مزيـد من فونيغت:

«كثيراً ما يُطلب مني أن أقدم النصح للكتاب الشباب، الذين

يريدون أن يصبحوا مشاهير وأثرياء للغاية. وهذا أفضل ما لديَّ: عندما يكون شكلك أقرب ما يمكن إلى كلب بوليسي ضخم، أعلن عندها أنك تعمل اثنتي عشرة ساعة في اليوم على عمل عظيم. تحذير: سيضيع كل شيء لو ابتسمت (المصدر: أحد الشعانين)».

يحفظ الكُتاب علامات ترقيم أخرى في جعبتهم، منها نقاط الحذف، والأقواس المعقوفة، وعلامات التعجب، والأحرف الكبيرة. لهذه العلامات استخدامات منهجية بالطبع، ولكنها، في يد الكاتب المبدع، تستطيع التعبير عن كل مواضع توقف الصوت وحِدَّته ونبرته. علي سبيل المثال، يصف جيمس ماكبرايد، فيما يلي، تأثير سلطة الواعظ في كتابه «لون الماء»:

«نحن... [صمت]... نعلم... اليوم... آه!... أم... قلت نحن... نعلم... أن [صمت] آه... يا يسوع [في الكنيسة: «آمين! »]... آآه، نزل!... [«نعم! آمين!»] قلت نززل! [«تابع»] لقد أتى – للأسفل – و – مّ – شعب – القدس – آمين!».

حين يتعلق الأمر بعلامات الترقيم، فإن كل الكُتاب يطورون عادات تقوي أساليبهم في الكتابة. فأنا أنهك استخدام الفاصلة، واستخدام النقاط بكثرة تفوق المعدل.. وأتجنب الفواصل المنقوطة والأقواس؛ لأني أمقت الشوائب الدميمة. وأفرط في استخدام النقطتين الرأسيتين. وأكتب التعجب بقوة تكفي لتجنب إضافة علامات التعجب العجفاء. وأُفضل الفاصلة على الشرطة، لكني استخدم الشرطة أحياناً – وإن كان ذلك فقط لنتف لحية دون فراي.

ورشة عمل

1. تأكد أن لديك مرجعا أساسيا يرشدك في استخدام علامات الترقيم. أنا أفضّل كتاب «مرجع الكاتب» لديانا هاكر. ومن باب المتعة، أقرأ كتاب «يأكل ويطلق الرصاص ويرحل»، للكاتبة لين تروس. كتاب ظريف تهجم فيه تروس أخطاء علامات الترقيم، خاصة في النصوص المنشورة.
2. أعد كتابة علامات الترقيم لنص قديم لديك. أضف بعض الفواصل الاختيارية، أو احذف بعضها. اقرأ كلتا النسختين بصوت عال. هل تسمع فرقاً؟
3. اتخذ قرارات واعية عن السرعة التي ترغب في أن يسير بها القارئ. ربما أردت لقرائك أن يعدوا بسرعة عبر المشهد. أو ربما تريدهم أن يمشوا على أطراف أصابعهم في الشرح التقني. ضع علامات الترقيم وفقا لما تريد.
4. اقرأ هذا القسم وحلل استخدامي لعلامات الترقيم. تحدَّ خياراتي. أعد كتابة علامات الترقيم فيه.
5. عندما يكون لديك الثقة، امرح قليلا باستخدام علامات الترقيم التي تحدثت عنها في الأعلى، بالإضافة إلى نقاط الحذف والأقواس المعقوفة، والأحرف الكبيرة. استلهم الوحي من نص جيمس ماكبرايد.

الأداة التاسعة

قصَّ أجزاء كبيرة ثم صغيرة

قلّم الأغصان الكبيرة ثمَّ تخلّص من الأوراق الميتة

عندما يقع الكُتّاب في حب كلماتهم، فإن هذا شعور جيد قد يؤدي إلى نتيجة سيئة. فعندما نقع في حب كل اقتباساتنا وشخصياتنا وحكاياتنا واستعاراتنا يصبح من الصعب علينا قتل أي منها، لكن قتلها أمر لا بد منه «اقتل أحباءك»، قالها وبكل صراحة الكاتب البريطاني آرثر كويلر كوتش في العام 1914.

ومن الأفضل أن تطبق هذه القسوة في نهاية عملية الكتابة، حين يصبح من الممكن تلطيف الإبداع بالحكم الخالي من المشاعر. الانضباط الصارم يجب أن يضع كل كلمة في محلها.

كتب ويليام سترنك، في أول إصدار من كتابه «عناصر الأسلوب»: «إن الكتابة البليغة موجزة».

«يجب ألا تتضمن الجملة كلماتٍ غير ضرورية، وألا تتضمن الفقرة جملاً غير ضرورية، وذلك لنفس سبب عدم احتواء اللوحة خطوطاً غير ضرورية، والآلة قطعا غير ضرورية. وهذا لا يعني أن يلتزم الكاتب بجمل قصيرة، ولا أن يتجنب كل التفاصيل ويعامل نصه كملخص، بل يعني أن عليه أن يجعل كل كلمة تخبرنا بشيء».

لكن كيف يمكن تحقيق ذلك؟

ابدأ بقص المقاطع الكبيرة. علمني دونالد موراي أن الإيجاز

يأتـي مـن الانتقـاء، وليـس من ضغـط النص، وهـذا درس يتطلب إزالة أجزاء كبيرة من النص. عندما حرر ماكسويل بيركنز لتوماس وولف، واجه وقتها مخطوطات قد يبلغ وزنها أرطالا ويمكن نقلها بعربة يدوية. ذات مرة، نصح المحرر الشهير الكاتب الشهير بقوله: «لا يبدو لي أن الكتاب قد روجع، وأيا كان ما سيحذف منه، يجب أن يحذف بالجزء وليس بالجملة». لقد اختصر بيركنز فقرة واحدة امتـدت أربـع صفحـات، عن عـم وولف، إلى سـت كلمات، هي «هنري، الأكبر، أصبح الآن في الثلاثين».

إذا كنـت تهـدف إلـى الدقة والإيجاز، فابـدأ بتقليم الأغصان الكبيرة، وبوسعك التخلص من الأوراق الميتة لاحقاً.

- تخلص من أي مقطع لا يخدم محورك.
- تخلص من الاقتباسات والحكايات والمشاهد الضعيفة، لتعزز قوة القوية.
- تخلـص مـن أي مقطـع كتبتـه إرضـاء لمدرس قـاسٍ أو محررٍ، عوضاً عن إرضاء القارئ العادي.
- لا تطلـب مـن الآخريـن حذف شـيء من عملـك، فأنت تعـرف العمل أفضل منهـم. علّم الاختصارات الممكنة، ثم قرر إن كان يجب حذفها فعليًّا.

خصـص دائمـاً وقتـاً للمراجعـة، ولكن، إن كنت مسـتعجِلاً، فاعمد إلى إنجاز مسـودة ونصف المسـودة، أي أن تتخلص على عجل من عبارات وكلمات، وحتى مقاطع لفظية. الإطار المرجعي لأعمال تحرير الكلمات هذه، هو عمل ويليام زينسر. في الفصل الثانـي مـن كتابـه «عن إجادة الكتابة» كيف نظف المسـودة النهائية

لكتابه من الركام. يقول زينسر: «على الرغم من أنها تبدو كمسودة أولـى، فإننـي أعـدت كتابتها وطباعتها أربع أو خمس مرات. وفي كل مرة أعدت كتابتها حاولت أن أجعل النص أكثر تماسكاً وقوةً وتحديداً، وأن أحذف كل عنصر لا يؤدي وظيفة مفيدة».

كتـب زينسـر فـي هذه المسـودة عن القـارئ المكافح: «إنني أتعاطـف معـه بشـكل كامـل، فهـو ليس غبيًّـا. إذا ما شـعر القارئ بالضياع، فهذا عموماً يعود إلى أن كاتب المقال لم يحرص كفاية علـى إبقائـه علـى الطريـق الصحيحـة». يبـدو هذا المقطع رشـيقاً بمـا يكفـي، لذلـك فإنه لمن المفيد مشـاهدة الكاتب وهو يكشـط الشـحم. في أثناء تنقيحه له، طالت السـكين «بشـكل كامل» و«فهو ليس غبيًّا» و«المقال» و«الصحيح» (وأعترف بأنني كنت لأبقي على «الطريق الصحيحة» لتحقيق الجناس، لكن «الطريق» تتضمن معنى «الصحيحة»).

وبذلـك يصبـح المقطـع بعـد المراجعة «إننـي أتعاطف معه. إذا ما شـعر القارئ بالضياع، فهذا عموماً يعود إلى أن الكاتب لم يحـرص كفايـة علـى إبقائه على الطريق». بعد التنقيح نجت سـبع وعشرون كلمة من الكلمات الست والثلاثين في النص الأصلي.

من الأمور التي تستهدف بالحذف أثناء التحرير:

- الأحوال/ الظروف التي تعزز الجملة عوضاً عن تعديلها مثل: فقط، حتماً، تماماً، كليًّا، بالضبط.
- أشـباه الجمـل التـي تكـرر البديهي مثل: فـي القصة، في المقال، في الفيلم، في المدينة.

- العبارات التي تتعلق بالأفعال مثل: يبدو مثل، يميل إلى، يجب أن يكون، يحاول أن.
- الأسماء المجردة التي تخفي الأفعال المضارعة، مثل: المراعاة تصير يراعي، الحُكم يصير يحكم، المراقبة تصير يراقب.
- إعادة التأكيد، مثال: إنه عصر رطب، شديد الحرارة.

المسودة السابقة لهذا المقال كانت تحتوي على 850 كلمة (انظر أدناه)، بينما هذه النسخة تحتوي على 678 كلمة، تخلصنا من 20 في المائة منها[1].

ورشة عمل

1. قابل وقارن بين المسودة الطويلة والمسودة الأقصر لهذا المقال. ما التعديلات التي جعلت المقالة أفضل؟ هل قمت بإزالة شيءٍ كنتَ ستقرر إبقاءه؟ وضّح مبرراتك لذلك.
2. احصل على نسخة من كتاب «عن إجادة الكتابة» وادرس الاختصارات التي أجراها زنسر في الصفحتين 10 و11. لاحظ إن كان ثمة أنماط متكررة. ملاحظة: لاحظ ما يفعله بالظروف.
3. شاهد فيلماً على قرص مضغوط DVD، ثمّ انتبه للخاصيّة

(1) عدد الكلمات الوارد في نهاية المقالة يعود للنسخة الأصلية باللغة الإنجليزية. المقالة المنقحة باللغة العربية تضم 595 كلمة، في حين أن المسودة السابقة تضم 769 كلمة.

المسماة «مشاهد زائدة»، ناقش مع أصدقائك خيارات المخرج. لماذا جرى التخلص من مشهدٍ بعينه؟

4. الآن راجع عملك الخاص. اقطع بلا رحمة. ابدأ بالأجزاء الكبيرة، ثم بالأجزاء الصغيرة. عدّ الكلمات التي اختصرتها. احسب النسبة المئوية مقارنة بالنص كاملا. هل يمكنك أن تختصر 15 في المائة؟

5. اختصر صفحة من هذا الكتاب عشوائيًّا. ابحث عن الضجيج. أزل الكلمات التي لا تؤثّر.

الجُـزء الثـَاني

مؤثرات خاصّة

الأداة العاشرة

فضِّل ما هو بسيط على ما هو تقنيّ

عند مواطن التعقيد استخدم كلماتٍ وجملاً وفقرات أقصر

تحتفي هذه الأداة بالبساطة، لكن الكاتب الجيّد يستطيع أن يجعل البسيط معقداً – وبتأثير جيّد. يتطلّب هذا تقنية أدبية خاصّة اسمها «التغريب»، وهي كلمة بائسة تصف العملية، يحول بها الكاتب ما هو مألوف إلى أمر غريب. يحقق مخرجو الأفلام تأثيراً مشابهاً من خلال اللقطات شديدة التقريب، أو بالتصوير من زوايا غريبة أو مشوّهة. يصعب تحقيق هذا التأثير على الورق، غير أنه أكثر صعوبة، قد يسحر القارئ، كما فعل وصف إي بي وايت ليومٍ شديد الرطوبة في فلوريدا.

«في بعض الأيام، تغزو رطوبة الجو كل الحياة، وكل الأحياء. أعواد الثقاب ترفضُ أن تشتعل. المنشفة، إذا ما علقتها لتجف، ستزداد بللاً كل ساعة. الصحف، بعناوينها التي تتحدث عن التكامل، تذبلُ بين يديك وتسقط قصاصاتها برخاوة في كوب قهوتك وصحن البيض. الأظرف تلصق نفسها بنفسها، وطوابع البريد تضاجع بعضها بلا حياء كما تفعل الجداجد» (من رواية حلقة الزمن).

ما الذي يمكن أن يكون مألوفاً أكثر من شاربٍ على وجهِ معلم؟ ولكن ليس هذا الشارب، كما يصفه روالد دال في مذكراته «ولد»:

«مشـهد مرعب حقاً. سـياجٌ برتقاليّ كثيف نبت وأزهر بين أنفـه وشـفته العليـا، ثم سـرى عبر وجهه مـن منتصف خده وحتـى منتصـف خـده الآخر.. كان يلتفُّ إلـى أعلى بأكمله بطريقةٍ مدهشة، كما لو أن هناك موجة دائمة وضعت فيه، أو كأنه يستخدم ملاقط تجعيد تُسخن كل صباح فوق شعلات لهب صغيرة.. الطريقة الوحيدة الأخرى التي يسـتطيع فيها الحصول على هذا التأثير الملتفّ، كما قررنا نحن الأولاد، هـي تمشـيطه مطـولاً إلى أعلى بفرشـاة أسـنان قاسـية أمام المرآة كل صباح».

إن كلاً مـن وايـت ودال يأخـذان العـادي المألـوف – اليـوم الرطب والشـارب – ويمررانهما من خلال فلتر أسـلوبهما النثري، فيجبروننا على أن نراهما بطريقة جديدة.

لكـن فـي أغلب الأحيـان، ينبغي على الكاتب أن يجد طريقة لتبسـيط النثر للقارئ، ومن أجل تحقيق التوازن، لنطلق على هذه الاسـتراتيجية اسـم «التقريب» [في مقابل «التغريب» (المترجم)]، أي أخذ الغريب أو الغامض أو المعقد وجعله مفهوماً، بل ومألوفاً، من خلال قوة التفسير.

لكن، غالباً ما يميل الكتاب عادة إلى إيصال الأفكار المعقدة مـن خـلال جمـل وتراكيـب معقدة عادة، كما هـي الحال في هذه الجملة، من مقالة افتتاحية عن الحكومة:

«ولتجنب تفعيل هذه التشـريعات، من دون مراعاة تكاليفها المحليـة وتأثيرهـا الضريبـي، مـع ذلـك، توصـي اللجنـة بضرورة إيضاح الفوائد على مستوى الولاية في تفويضات

مقترحـة، وأن تعـوض الولايـة الحكومـات المحليـة جزئيًا عـن بعـض التشـريعات المفروضـة مـن قِبَلِهـا، وكليًّـا عن التفويضات المختصة بتعويضات الموظفين وظروف العمل والمعاشات».

إن التكثيف الذي تتسم به هذه الفقرة يحتمل أحد تفسيرين: إما أن الكاتب يكتب بهذه الطريقة لأنه لا يخاطب جمهوراً عاما، بـل جمهـورا مختصـا، والخبراء في التشـريع على درايـة بالقضية المطروحـة. وإمـا لأن الكاتـب يعتقـد أن الشـكل ينبغـي أن يتبـع المضمـون، أي أن الأفـكار المعقـدة يجـب إيصالهـا عبر تراكيب معقدة.

يبـدو أن كاتـب هـذا المقـال فـي حاجـة إلى نصيحـة دونالد مـوراي، المتخصـص فـي أصول الكتابة، والـذي يؤكد أن القارئ يفيـده كثيـراً أن يقـرأ كلمـات وعبارات قصيرة وجملا بسـيطة عند تناول الأفكار شديدة التعقيد. ما الذي سيحدث لو صادف القراء هذه الترجمة للمقالة السابقة:

«تصدر ولاية نيويورك عادةً قوانين لتنظيم شؤون حكومات الولايـات المختلفـة. ولهـذه القوانيـن اسـم، فهـي تسـمى «تفويضـات الولايـة». وفـي كثيـر مـن الأحيان، تـؤدي هذه القوانيـن إلـى تحسـن ظـروف معيشـة المواطنيـن في تلك الولايـات، لكـن لهذا مقابل؛ ففي كثير من الأحيان لا تأخذ حكومـة ولايـة نيويورك في اعتبارها مـا تتكبده الحكومات المحليـة المختلفـة مـن تكاليف، وما يُفـرَض على مواطني تلـك الولايـات مـن ضرائب من جـراء تفعيل هذه القوانين.

وبناء عليه، نقترح أن تقوم ولاية نيويورك بتعويض حكومات هذه الولايات عن بعض ما تتكبده بسبب هذه القوانين».

يجدر بنا مقارنة الفقرتين والوقوف على الفارق بينهما. إن الفقرة الأولي عبارة عن نص من ستة أسطر ونصف السطر، والمراجعة تتطلب نصف سطر إضافي[1]. لكن تأمل هذا: لدى الكاتب الأصلي مكان ثمان وخمسين كلمة كتبها في ستة أسطر ونصف السطر، بينما كان لدي واحدة وثمانون كلمة في سبعة أسطر، من بينها تسع وخمسون كلمة من مقطع واحد. لقد منحته أسطره الستة ونصف السطر مجالا لجملة واحدة فقط. بينما أستطيع أن أدرج ثماني جمل في سبعة أسطر. كلماتي وجملي كانت أقصر. والفقرة أوضح. وأنا ألجأ إلى هذه الاستراتيجية لتحقيق هدف معين: أن أجعل الإجراءات المعقدة التي تتبعها الحكومة مفهومة للمواطن العادي، أي كي أجعل الغريب مألوفاً.

يذكرنا الكاتب الكبير «جورج أورويل» بتجنب الكلمات الطويلة، مادامت بدائلها الأقصر فيها الكفاية، وهذا تفضيل يُعلي كلمات السكسونية القصيرة على الكلمات الطويلة المتحدرة من أصول يونانية أو لاتينية قديمة، وهي كلمات دخلت اللغة بعد الغزو النورمندي في العام 1066. وفقا لهذا المعيار، ستهزم كلمة «صندوق» (box) كلمة «حاوية» (container)، وستنتصر كلمة «علك» (chew) على كلمة «مضغ» (masticate)، وستصبح كلمة «سيارة مكشوفة» (ragtop) أكثر أناقة من كلمة «سيارة متحولة

(1) عدد الأسطر والكلمات المذكورة هنا، هي وفق النص الأصلي وليس الترجمة. [المراجع]

السقف» (convertible).

البساطة ليست هبة مقدمة للكاتب، إنها نتاج الخيال والحرفية، إنها تأثير مصنوع.

تذكر دائماً أن الكتابة الواضحة ليست نتاج طول الجملة واختيار الكلمات، إنها تلزم، في المقام الأول، عن الغرضية – عزم على الإفادة. يلي ذلك من حيث الأهمية بذل الجهد في البحث والتقصي والتفكير النقدي. لن يستطيع الكاتب إيضاح شيء ما لم يكن واضحا في ذهنه هو أولاً. حينها، وحينها فقط، يستطيع الكاتب اللجوء إلى صندوق الأدوات، مستعدا لأن يشرح للقارئ «هكذا تجري الأمور».

ورشة عمل

1. راجع نصاً تعتقد أنه غير واضح ومثقل بالمعلومات. نموذج ضرائب، ربما، أو عقداً قانونيًّا. ادرس طول الكلمات والجمل والفقرات. ما الذي اكتشفته؟
2. أعد العملية السابقة مع كتاباتك. انتبه إلى الفقرات التي تظنُّ الآن أنها معقدة أكثر مما ينبغي. راجع الفقرة باستخدام الأدوات التي تمَّ شرحها في هذا القسم.
3. اجمع نماذج لقصص يحوّل فيها الكاتب المعلومات الصعبة إلى قراءة سهلة. ابدأ بتصفح موسوعة أكاديمية جيّدة.
4. ابحث عن فرصٍ لاستخدام جملة «هكذا تجري الأمور».

الأداة الحادية عشرة

أعطِ الكلمات المفتاحيّة حيّزها

لا تكرّر كلمة مميّزة إلا إذا أردتَ بذلك تأثيراً معيّناً

صغتُ عبارة «حيز الكلمة» لأصف نزعة ألاحظها في كتاباتي. عندما أقرأ قصة كتبتها منذ أشهرٍ أو أعوام، أفاجأ بالكمّ الذي أكرّرُ به الكلمات من دون مبالاة. للكتاب أن يختاروا تكرار كلمات أو عبارات من أجل التأكيد أو الإيقاع؛ لم يكن أبراهام لينكولن مطنباً في أمله بأن تكون «حكومة الشعب، من الشعب، وللشعب، ولن تفنى عن وجه الأرض». لن يحذف تكرار كلمة «شعب»، إلا شخص مخرب أو محرر غير مميز للمعنى.

للحفاظ على حيز الكلمة عليك أن تتعرف على الفرق بين التكرار المتعمد وغير المتعمد. على سبيل المثال، كتبت مرة هذه الجملة لوصف واحدة من أدوات الكتابة: «**تخلق** الجمل الطويلة تدفقاً يحمل القارئ في تيار الفهم، **خالقةً** أثراً يسميه دون فراي "تقدُّما مطرداً"». استغرق الأمر سنوات عدة ومئات القراءات قبل أن ألاحظ أنني كتبت لفظتي «تخلق» و«خالقة» مرتين في الجملة نفسها. كان من السهل حذف كلمة «خالقةً»؛ لتأخذ الصيغة الأقوى للفعل حيزها. حيز الكلمة.

في العام 1978 كتبت هذه النهاية لقصة عن حياة كاتب حركة بيت الأدبية، جاك كيرواك، وموته. في مدينتي سانت بطرسبورغ – فلوريدا:

«كم هو من الملائم، إذنْ، أنْ يأتي طفل **النعيم** ذاك إلى سانت بطرسبورغ في نهاية المطاف. مدينتنا ذات الشروق الذهبي والصفاء المنعش **والنعيم** غير المبالي، جنة لهؤلاء الذين خبروا أوقاتاً عصيبة. وفي الوقت نفسه، هي مدينة الوحدة البائسة، ومدينة البقاء منعدم الجذور، ومدينة الهائمين القلقين. المدينة التي يأتي إليها كثيرون للموت».

بعد سنوات، ما زلت معجباً بهذه الفقرة فيما عدا التكرار غير المقصود للكلمة المفتاحية «نعيم». والأسوأ من ذلك، أنني كنت قد استخدمتها قبل ذلك بفقرتين. لن أقدم أي تبرير غير شعوري بأنني كنتُ (مُنعماً) في هالةِ أعمال كيرواك.

سبق أن سمعت عن قصة، لا يمكنني التحقق من صحتها، أن إرنست هيمنغواي حاول أن يكتب صفحات كتاب لا تحتوي على أي تكرار لأيّ كلماتٍ مفتاحية. هذا التأثير سيكون بمنزلة علامة على الالتزام الصارم بحيز الكلمة، لكنه في الحقيقة لا يعكس أسلوب همنغواي في الكتابة. فهو عادةً ما يكرر كلمات مفتاحية في الصفحة - طاولة، صخرة، سمكة، نهر، بحر - لأن إيجاد مرادفات يجهد عينيَّ الكاتب وأذني القارئ. تأمل هذه الفقرة من كتاب «الوليمة المتنقلة» (تأكيد الكلمات يخصني):

«كل ما عليك فعله هو كتابة **جملة حقيقية واحدة**. اكتب **أصدق** جملة تعرفها». وهكذا، سأكتب في النهاية **جملة حقيقية واحدة**، ثم أمضي قُدماً من عندها. كان الأمر حينها، لأن هناك دائماً **جملة حقيقية واحدة** أعرفها أو رأيتها أو سمعتُ أحداً يقولها. إذا بدأت أكتب بإسهاب، أو كشخص

يقدّم أو يعرض شيئاً، أجد أنني أستطيع حذف تلك الزخرفة والعمـل المنمّـق وألقـي بـه بعيداً، لأبدأ بـأول جملة خبرية بسيطة حقيقية كتبتها».

بالنسبة إليَّ كقارئ، أنا أقدر التكرار في فقرة همنغواي، فتأثيره مشابه لإيقاع طبل كبير. إنه يوصلُ ترددات رسالة الكاتب إلى مسام الجلـد. بعـض الكلمات – مـن أمثال «حقيقيـة» و«جملة» – تعمل كأحجار بناء، من الممكن تكرارها لتعطي تأثيراً جيداً. والكلمات المميزة – من أمثال «زخرفة» و«منمق» – تستحق حيزها.

التقيـد بحيـز الكلمة يقضي على التكرار، لكن أفضل نتائجها هـي تشـكيل الكتابـة حِرفيـا بواسـطة كلمـات مميـزة تدعم هدف العمل. تأمل هذه الفصاحة الرائعة التي كتبها جون كنيدي تول على لسان إجناتيوس جي رايلي، البطل الأخرق لرواية «حِلف البُلَداء». المدينـة المقصـودة هـي مدينة نيو أورليانـز، وموضع الازدراء هو ضابط الشرطة الذي أمر رايلي بأن يغادر:

«المدينـة معروفـة بالمقامريـن، والعاهرات، والمهووسـين بالتعـري، وأعداء المسـيح، ومدمني الكحـول، واللوطيين، ومدمنـي المخدرات الفطاشـيين، والمُسـتَمنين، ومُصوّري الأفـلام الإباحيـة، والمحتاليـن، والسـاقطات، وملقـي القِمامة... كلهم ممن يحميهم الفسـاد جيداً. إذا كان لديك الوقت، فسـأجد في مناقشـة مشـكلة الجريمة معك، لكن لا ترتكب خطأ مضايقتي».

في فقرة من ثلاث وخمسين كلمة (باللغة الأصلية) لم تتكرر إلا كلمتـان: «الـ» التعريف (the) و«ـك» ضمير المخاطب (you)،

أما البقيةُ فنبعُ لغةٍ ممتعة، قائمة انحرافات مُعرِّفة بالجانب المظلم من مدينة كريسنت، قبل أن يزيل إعصار كاترينا الكثير منها.

نصيحة أخيرة صغيرة: دع «قال» وشأنها. لا تجعل إغراء تنوع المفردات يقودك إلى أن تتيح للشخصيات التعبير عن آرائها من خلال التحدث بإسهاب أو تصنع أو خداع.

ورشة عمل

1. اقرأ شيئاً قمت بكتابته منذ عام على الأقل. انتبه إلى الكلمات المكررة. قسِّم تلك الكلمات إلى ثلاثة أصناف: (أ) كلمات وظيفية (قال، ذلك). (ب) كلمات بنائية (منزل، نهر). (ج) كلمات مميزة (ظلال، صليل).
2. نفذ الشيء نفسه على مسودة جديدة. مهمتك هي التعرف على التكرار غير المتعمد قبل أن تُنشر الكتابة.
3. اقرأ مختارات من روايات وقصص واقعية تستخدم المحادثات. تأمل المداخلات، منتبهاً إلى استخدام المؤلف لـ «يقول» أو «قال»، أو حينما يقرر الكاتب استخدام أساليب وصفية أكثر اختلافاً.
4. تخيل أنك كتبت مسودة، في صفحة واحدة منها كررت الكلمات التالية: أريكة، فم، منزل، فكرة، زلزال، صديق. فكر أي من تلك الكلمات قد تنقحها مستخدماً مرادفات لتجنب التكرار.

الأداة الثانية عشرة

تلاعب بالكلمات حتّى في القصص الجادّة

اختر الكلمات التي يتجنّبها الكاتب العادي ولكنّ القارئ العادي يفهمها

تماماً مثل نحات بالصلصال، يشكّل الكاتب عالماً بواسطة الكلمات. في الحقيقة، لُقب شعراء الإنجليزية الأوائل «التشكيليين»؛ الفنانين الذين يجبلون مادة اللغة لخلق قصص، بالطريقة نفسها التي قام فيها الرّب، الصانع الأعظم، بخلق السماء والأرض.

يتلاعب الكتّابُ الجيّدون باللغة، حتى لو كان الموضوع عن الموت. «لا تذهب وديعا إلى تلك الليلة الهانئة»، يكتبُ الشاعر الويلزي ديلان توماس إلى أبيه الذي يُحتضر: «ثُرْ، ثُرْ! ضدّ موت الضياء».

قد تبدو فكرتا اللعب والموت متعارضتين، لكن الكاتب يجد سبلاً ليجمع بينهما. فللتعبير عن حزنه، يتحايل الشاعر على اللغة، مفضّلاً كلمة «رقيق» (gentle) على كلمة «برقة» (gently)، ويختار «ليل» لتقفّي «الضياء». ويكرّر من مفردة «ثُر». ولاحقاً سوف يستخدم التوريَةَ: «الرجال الصارمون، على شفا حفرة الموت، من يرون ببصرٍ معمي». المعنى المزدوج لـ«grave men» (صارم وقبر - المراجع)، يقود مباشرةً إلى الإرداف الخلفي «البصر المعميّ» (Blinding sight). تلاعب بالمفردات، حتى تحت ظل الموت.

كاتب العناوين الرئيسية للصحف، هو الشاعر بين الصحفيّين، فهو يحشو المعاني الكبيرة في مساحات صغيرة، تأمل هذا العنوان

الرئيسي عن يوم عصيب في أثناء الحرب في العراق:

الحشود المبتهجة تمزقهم

4 موتى أمريكان

ملابسات الحادثة بشعة: مدنيّون عراقيون هاجموا ضباط أمن أمريكان، وحرقوهم حتى الموت في مركباتهم، وانهالوا ضرباً على جثثهم المتفحمة ومثلوا بها، وسحلوها عبر الشارع، وعلّقوها على ما تبقى منها في جسر – كل هذا أمام حشود تهتف ابتهاجاً. حتى في ظل مجزرةٍ كهذه، تلاعب كاتب العنوان الرئيسي في اللغة، فالكاتب يكرّر الحروف الساكنة (B وR) للتأكيد، ويقابل بين مفردة «المبتهجة» (Jubilant) ومفردة «موتى» (Jubilant)، لتعطي تأثيراً مفاجئاً. تبرز كلمة «المبتهجة» كاختيار جيد، وهي مشتقة من الفعل اللاتيني Jubilare الذي يعني حرفيًا «إطلاق صيحة ابتهاج».

مفردات من مثل «حشد» و«موتى» و«أمريكان» تظهر في تقارير الأخبار طوال الوقت. أما «يمزق» فهو فعل قد نجِدُهُ في قصة عن كلبٍ يهاجم طفلاً. بينما «هتافات الابتهاج» لفظة مميزة، يفهمها أغلب القرّاء، لكنها نادرة في سياق الأخبار. وكثيراً ما يحبسُ الكتّابُ مفرداتهم اللغوية في محاولة ضالة لخفض نبرة اللغة كي يفهمها عامّة القرّاء. الكلمات غير الواضحة يجب أن توضح بنصوص، أو من خلال السياق. لكن، مخزون المفردات اللغوية لدى الفرد العادي أكثر من المفردات التي يستخدمها المؤلف العادي في الكتابة. ونتيجة لذلك، يجذب المؤلفون الذين ينتقون مفرداتهم اللغوية من بئر أعمق اهتماماً، خاصة من القرّاء، فيحوزون لقب «كُتّاب».

إنّ مفردات الكتابة الثريّة لا تتطلب كلمات مبهرجة رنّانة. ماري

فيشر واحدة من أعظم كاتبات المقال في أمريكا، عُرفتْ بكتاباتها عن الطعام، لكنها دائماً تضيف نكهة إلى جميع أعمالها عبر التلاعب باللغة. هـذه الذكـرى من ذكريات الطفولة المفعمة بالحياة تصف غرفةً صغيرة مؤثثة اقتطعت من جانب المرأب، لتأوي أحد العمّال المفضلين:

«أظن أن الغرفة كانت مهيّأة لتخزين الأدوات. لقد كانت تتسع بما يكفي لسرير صغير، كان مرتبا على الدوام، ومقعد طاولة زينـة، ومكتـب متهالـك. كانت الجدران جـزءاً من المرآب، مغطّـاةً بـأوراق صحـف لمنـع التيـارات الهوائيـة. كان هناك موقد دائري صغير يعمل على الكيروسين، من النوع الذي كنا نسـتخدمه في بيتنا الصيفي في لاغونا، تشـع شـعلة قاتمة من نافذتـه ورائحـة طيبـة دافئة. كان هناك ضوء خافت يصدر من مصباح السقف. وهناك رفٌّ من الكتب، لكني لم أعرف أبدا ما هي هذه الكتب. ومن عوارض السقف تتدلّى بهدوء حِزمٌ مـن أوراق تبـغٍ نصـف مجففة. كان تشـارلز قد حصل عليها فـي إحـدى الصفقات الغريبة في ولايـة كنتاكي. لقد جفّفها، وفـي كل ليلـة كان يطحـن أكثرها هشاشـة في راحة يديه إلى خلطـة خاصـة بالغليـون. كان يمـدّ يده إلـى الأعلى ويقطف وريقة، ثم يجلس مسترخيًا في مقعده القديم ويتحدث إلينا، أنا وأختي آن والجديدة نورا، إلى أن يحين وقت نفث المزيد من الدخان الشهيّ (من رواية: بين الأصدقاء)».

لم تستخدم فيشر استعارات مطنبة هنا أو توريات سهلة، بل جاء تلاعبها باللغة على هيئة مجموعة من الكلمات والصور الدقيقة، التي تنقلنا من زماننا ومكاننا إلى تلك الغرفة الصغيرة من الزمن القديم.

يقـف تحفـظ فيشـر على النقيـض تماماً من هـوس التلاعب بالكلمات في «شـريعة الملاعين» Act of the Damned، لـ أنتونيو لوبو أنتونيس:

«عند الثامنة صباحاً في ثاني أربعاء من سبتمبر 1975، انتزعني منبّه السـاعة من منامي، كما رافعة ميناء ترفع كتلة طحالب لزجـة لا تعـرف السـباحة. طفوتُ على سـطح الشراشـف، والليـل يتقاطـر من منامتـي وقدماي كأنهما مخالب حديدية ركزت جثتي ملتهبة المفاصل على السـجاد، بقرب الحذاء المفعـم برائحـة الأمس. فركـتُ بقبضتي عينـيّ المتورمتين وشـعرتُ بنُدفِ صدأ تتسـاقط من الزوايا. كانت آن متزمّلة، كجثةٍ في مشـرحة، ببطانية في أقصى جانب من السـرير، لا يظهر منها سوى مقشة شَعر رأسها. قطعة جلد مثيرة للشفقة مـن كعـب ميت سـقطت عن السـرير. اتجهتُ إلـى الحمّام لأفرّش أسـناني، فعرضت لي المرآة القاسـية العطب الذي جلبته السنون، كما على كنيسة صغيرة مهجورة».

حتى هؤلاء الذين يفضّلون أسـلوباً أكثر وضوحاً يحتاجون، بين الحين والآخر، إلى السباحة في بحر اللغة السريالية، ولو كان ذلك فقط لتطهيرنا من رضانا عن المفردات.

جميعنـا يمتلـك بحيـرة مـن مفـردات القراءة، لكننـا لا ننهل منهـا إلا مـا هـو بحجـم بِركةٍ صغيرة. الأمـر الجيّد، هو أن البحث والجَمْعَ دائماً ما يزيدان من عدد المفردات المسـتخدمة. الكاتب يرى ويسمع ويدوّن. والبصيرة تقودنا إلى اللغة.

«يجب أن يسـتطيع الكاتب الإحسـاس بالكلمات بعمق، كل

واحـدة علـى حـدة»، كمـا كتب الشـاعر دونالد هول فـي «الكتابة الجيدة»، و«يجب أن يستطيع كذلك التراجع خطوة للوراء، داخل رأسـه، وأن يتأمـل الجُمـل المتدفقة. لكنه يبـدأ من كلمة واحدة». يحتفي دونالد هول بالكُتّاب **المُبتَكرين، كما لو أنهم يرون الشيء لأول مـرة**، ومـع ذلـك **يدوّنـون رؤاهـم فـي لغةٍ تلامسـنا جميعنا**. فللميزة الأولى، يحتاج الكاتب إلى الخيال. وللميزة الثانية، يحتاج إلـى الحرفيـة.. الخيـال دون حرفيـة لا يصنـع إلا فوضـى عارمة؛ والحرفية من دون خيال ليست إلا نظاما يخلو من حياة».

ورشة عمل

1. اقرأ عدة قصص في صحف اليوم، ضع دائرة حول أيّة كلمة مفاجئة، خصوصا الكلمات التي لم تعتد رؤيتها في الأخبار.
2. اكتـب مسـودّة بغرض إطلاق العنـان لمفرداتك اللغوية. اعـرض المسـودّة علـى قـرّاءٍ تختارهـم، واسـألهم عـن اختياراتك للمفردات وعن مستوى فهمهم لها.
3. اقـرأ عمـلاً لكاتبـك المفضـل. مُلقيًّـا اهتمامـاً بالغاً على اختياره الكلمات. ضع دائرة حول الكلمات التي تلاعبَ فيها الكاتب، خصوصا عندما تكون مادة الموضوع جادة.
4. جِدْ كاتباً، أو شاعراً، اعتدت قراءة أعماله كمصدر إلهام لكتاباتك، ضع دائرة حول الكلمات التي تثير اهتمامك. حتى لو كنت تعلم معانيها مسبقاً، ابحث عنها في معجم، ابحـث عـن جذر وأصل المفردة. حاول تحديد متى كان أول استعمال معروف لها في اللغة المكتوبة.

الأداة الثالثة عشرة

احصل على اسم الكلب

ابحث عن الملموس والمحدد، عن التفاصيل التي تستميل الحواس

ذات مرة، وصف الروائي جوزيف كونراد عمله بهذه الطريقة: «أريد، بقوّة الكلمة المكتوبة، أن أجعلك تسمع، أن أجعلك تشعر، وقبل كلّ شيء، أن أجعلك ترى». وعندما كان جين روبرتس – وهو من أعظم محرري الصحف الأمريكية، وكان قد بدأ حياته المهنية محرراً مبتدئاً في ولاية كارولينا الشمالية – يقرأ قصصه بصوتٍ مرتفع على محرر أعمى، كان يعنف روبرت الشاب لأنه لم يستطع أن يجعله يرى.

عندما تستميل تفاصيل الشخصيات والمكان الحواس، فإنها تخلق خبرة لدى القارئ تجعله يفهم، عندما نقول «أنا أرى»، فنحن غالباً ما نعني «أننا نفهم». قد يختار الكتّاب قليلو الخبرة التّفصيل الأوضح، على سبيل المثال: الرجل ينفث دخان السجائر، والمرأة تقضم ما تبقى من أظافرها. هذه التفاصيل تفشل في أن تخبرك بأي شيء – ما لم يكن الرجل ينازع بسبب سرطان الرئة، والمرأة تعاني من فقدان الشهية العُصابي.

في صحيفة سان بطرسبورغ تايمز كان المحررون ومدربو الكتابة يحذرون المراسلين من العودة إلى مكاتبهم دون الحصول على اسم الكلب. هذه المَهمة التقريرية لا تعني أن يستخدم الكاتب

هذا التفصيل في القصة، بل تذكّره بأن يبقي عينيه وأذنيه مفتوحتين على الدّوام. عندما كتبت كيللي بنهام قصة الديك الشرس الذي هاجم طفلاً، لم تحصّل فقط اسم الديك (روكادودل الثاني)، بل واسمي أبويه أيضاً: روكادودل، وهيني بيني ذات الساق الواحدة (لا أستطيع شرح سبب أهمية أن تكون أم الديك المعتدي بساق واحدة، لكن ذلك مهم!).

قبل إعدام السفاح، ذهب المراسل كريستوفر سكانلان إلى ولاية أوتاوا لزيارة عائلة إحدى الضحايا المفترضة للسفاح. قبل ذلك بأحد عشر عاماً، خرجت امرأة شابة من بيتها ولم تعد أبدا. لقد وجد سكانلان التفصيلة التي تحكي قصة الحزن الدائم للأسرة، فقد لاحظ وجود شريط لاصق على مفتاح الإضاءة بجانب الباب الأمامي.

«مدينة باونتيفل، أوتاوا – كانت بلفا كينت دائماً ما تترك
مصباح الشرفة الأمامية مضاء عندما يخرج أطفالها ليلاً.
وكان على من يأتي آخراً أن يطفأه، حتى كان يوما من أيام
العام 1974، عندما قالت السيدة كينت لعائلتها: «سوف أترك
المصباح مضاء حتى تعود ديب إلى البيت وتتطفئه هي».
مصباح شرفة السيدة كينت الأمامية مازال مضاء، ليلاً
ونهاراً.
وبالقرب من الباب الأمامي، وُضِع شريط لاصق لتغطية
مفتاح الإضاءة.
لم تعد ديب إلى البيت قط.»

هذا هو بيت القصيد: لقد رأى سكانلان الشريط اللاصق

يغطي مفتاح الإضاءة، وسأل عن ذلك. لقد التقط هذه التفصيلة العظيمة بفضل فضوله، وليس خياله.

إن السّعي وراء تفاصيل كهذه يحدث منذ قرون، كما تبين أنطولوجيا التقارير عبر التاريخ. ويصف الباحث البريطاني جون كيري أمثلة على ذلك في مجموعته «شاهد عيان على التاريخ»:

«هذا الكتاب.. مملوء بالصور الغريبة أو الوقحة أو العابرة، التي تطبع نفسها بقوّة في عين العقل: السفير يطلّ أسفل مقدمة فستان الملكة إليزابيث الأولى، ويشير إلى التجاعيد.. اللص التاميلي في خريف كوالالمبور يقلب صندوقاً مملوءاً بكرات التنس الثلجية من ماركة سلازنجر.. بليني تشاهد أناسا يغطون رؤوسهم بالوسائد لحماية أنفسهم من رماد البركان. ماري، ملكة اسكتلندا، شاخت فجأة في موتها، بينما كلبها الأليف يرتعد بين تنانيرها ورأسها معلقة بقطعة غضروفية عنيدة. الأيرلنديون الجياع بأفواههم الخضراء من فرطِ أكل العشب».

لم أجد أي سجلات باقية تشير إلى اسم كلب الملكة ماري، لكني عرفت أنه كان كلباً للصيد من سلالة سكاي تيريور الاسكتلندية المشهورة بالولاء والشجاعة. وفيما بعد، أرسلت إليَّ القارئة العزيزة أنيتا تايلور رسالة من نيوزيلندا تخبرني فيها بأن اسم الكلب هو «جيدون». كانت هذه تفصيلة تذكرتها القارئة حينما كانت تساعد ابنتها لإنجاز ورقة عمل دراسية.

الكاتب الجيّد يستخدم التفاصيل الإخبارية، ليس فقط للتبليغ، بل للإقناع. في العام 1963 كتب جين باترسون مقالا يرثي

فيه قتل أربع فتيات في تفجير كنيسة في بيرمنغهام بألاباما.

«ناحت امرأة زنجية صباح الأحد، في الشارع أمام الكنيسة البابوية في بيرمنغهام، كانت تمسك بيدها فردة حذاء؛ فردة واحدة فقط، من قدمِ طفلتها الميتة. ونحنُ نمسكُ بذلك الحذاء معها» (من صحيفة ذا أتلانتا كونستيتيوشن).

لن يسمح باترسون للجنوبيين البيض بالتنصل من مسؤولية قتل هؤلاء الأطفال. لقد ثبّت أعينهم وآذانهم، وأجبرهم على سماع نواح الأم الثكلى، وعلى رؤية الحذاء الصغير الوحيد. الكاتب يجعلنا نتعاطف ونحزن ونفهم. إنه يجعلنا نرى.

إن التفاصيل التي تترك أثرا، هي تلك التي تحفز الحواس. ولك أن تحس كيف بدأ كورماك مكارثي روايته «كل الخيول الجميلة»:

«كان لهب الشمعة، وصورة لهب الشمعة، يظهران على صفحة مرآة الحائط وهما يميلان ويعتدلان عند مدخل الصالة، ومرة ثانية عندما أغلق الباب. خلع قبّعته وتقدّم ببطءٍ. كانت ألواح الأرضية تصرُّ تحت حذائيه. وقف ببزته السوداء أمام الزجاج المظلم حيث الزنابق الشاحبة تنحني على حوافّ المزهرية المخصرة. وعلى طول الممر البارد خلفه، عُلّقت صور لأسلافه الذين يعرفهم بصعوبة، وقد وضعت في براويز وغطيت بالزجاج، وعلقت إضاءة خافتة فوق إطارها الخشبي الهزيل. نظر إلى كعب الشمعة الذائب. ضغط بإبهامه على الشمع الدافئ المتكتّل في القاعدة الخشبية. وأخيراً نظر إلى الوجه المجوف المسحوب من بين طيّات أقمشة الجنازة؛ الشارب المصفرّ، الجفون الرقيقة

كالورق؛ لم يكن هذا نوماً، لم يكن هذا نوماً».

يتطلب هذا النوع من النثرّ الاهتمام نفسه الذي نوليه للشعر. ابتداءً بتلك المجموعة البراقة من الأسماء المركبة (لهب الشمعة، مرآة الحائط المرآة، إناء بلوري، كعب الشمعة، بصمة الإبهام). والأقوى من ذلك، كان مخاطبة مكارثي للحواس، فهو لم يعطِنا لوناً لأعيننا فقط - أسود وأصفر - بل أعطانا هدايا لحواسنا الأخرى: رائحة الشمع المحترق، صوت صرير ألواح الأرضية، وملمس الشمع والخشب.

ورشة عمل

1. اقرأ الصحف اليومية باحثاً عن العبارات التي تخاطب الحواس، وافعل الشيء نفسه في أثناء قراءتك لرواية.
2. ريكس هو اسم كلبي، وهو الملك. اطلب من مجموعة من الزملاء والدارسين أن يشاركوا بقصص عن أسماء حيواناتهم الأليفة، وتعريف أيها أكثر دلالة على شخصية صاحبه.
3. ادرس مع بعض الأصدقاء مجموعة أعمال لمصور صحافي مرموق، وتظاهر بأنك تكتب قصة عن المشهد الملتقط في الصورة، أي من التفاصيل ستختار؟ وكيف سترتبها؟
4. معظم الكتاب يخاطبون حاسة البصر، في عملك القادم انتهز الفرص لاستخدام التفاصيل في مخاطبة جميع الحواس؛ الشم والسمع والتذوق واللمس، وطبعا البصر.

الأداة الرابعة عشرة

انتبه إلى الأسماء

الأسماء المثيرة للانتباه تجذب القارئ والكاتب على حدّ سواء

الولـعُ بالأسـماء المُثيـرة للانتبـاه ليـسَ أداة بالمعنى الدقيق للكلمـة، بـل شـرط وإدمـان أدبـيّ عـذب. كتبـتُ قصّـة ذات مرّة عن اسـم ز. زيزور، وكان الاسـم الأخير مُدرجاً في دليل هاتف مدينة سانت بطرسبورغ. اتضحّ أن الاسم كان وهميًّا، فقد ابتكره عمّال البريد منذ فترةٍ طويلة لتتمكن أُسرهم من الاتصال بهم في الحالات الطارئة، فقط بالنظر إلى الاسم الأخير في دليل الهاتف. كان الاسم هو ما لفت انتباهي. كنت أتساءل إلى ماذا يرمزُ الحرف (ز): زيلدا زيزور؟ زورو زيزور؟ وما هي حال من عليه أن يمضي في حياته وهو الأخير في الصفّ دائماً؟

يملكُ كُتّاب أدب الخيال الفرصة لابتكار أسماء شخوصهم، تلـك الأسـماء الّتـي تصبح مألوفة حـد أن تصير جُزءاً من خيالاتنا الثقافيّـة: ريـب فـان وينكل، إيخابود كرين، هسـتر بريـن، الكابتن أهاب، إسماعيل، هوكل بيري فن، جو مارتش، سكارليت أوهارا، هولدن كولفيلد، فورست غامب. وتوفر الرياضة والموادّ الترفيهية مورداً لا ينضبُ من الأسماء المثيرة للاهتمام: بيب روث، وجاكي روبنسون، وميكي مانتل، وجوني يونيتا، وزولا بود، وشاكيل أونيل، وفينوس ويليامز، وتينا تيرنر، وسبايك لي، ومارلين مونرو، وأوبرا

وينفري، وإلفيس بريسلي. ونجد أن الكُتّاب ينجذبون إلى القصص الّتي تحدثُ في مدنٍ ذات أسماء مُثيرةً للاهتمام: كيسيمي في فلوريدا، وباونتيفول في يوتاه، وإنتركورس في بنسلفانيا، وموس جو في ساسكاتشوان، وفورت دودج في أيوا، وأوب في ألاباما.

لكن يبدو أن أفضل الأسماء ترتبط، كما لو بفعل السحر، بأشخاص حقيقيّين انتهى بهم الأمر لصناعة الأحداث. وأفضل الصحافيين يميزون ويستثمرون هذه المُصادفات التي تجمع الأسماء والوقائع. لقد كشفت قصّة نشرتها صحيفة بالتيمور صن تفاصيل محزنة عن امرأة أدى إخلاصها لرجُلها إلى قتل ابنتيها الشابتين. كانت الأمّ سييرا سوان الّتي على الرغم من اسمها المتناغم الذي يستحضر جمالاً فِطريًّا، انهارت في بيئة مقيتة «حيث الهيروين والكوكايين مُتاحان على الرصيف تحت أنظار النوافذ المُغلقة بإحكام». تتبّع الكاتبُ انهيارها، ليس بسبب الأدوية، بل بسبب «إدمانها على رفقة ناثانيل برودواي». سييرا سوان، وناثانيل برودواي، لا يمكن لكاتب الأدب القصصي أن يبتكر أسماء أكثر ملاءمة وإثارة للاهتمام.

لقد فتحت دليل الهاتف الذي يخصّني بشكلٍ عشوائيّ، واكتشفتُ هذه الأسماء على صفحتين متتاليتين: دانييل مول وتشارلي ماليتي وهوليس ماليكوت وإلير مالكيزي وإيفا مالو وماري معلوف وجون ماماغونا ولاكميكا مانـاودو وخاي مانغ ولودويج مان جولد. يمكن للأسماء أن توفّر خلفيةً دراميّة، وتاريخاً مُقترحاً، وعرقاً وجيلاً وشخصيّة (عالم اللاهوت الأمريكي الذكي والمرح مارتن مارتي، يُشير إلى نفسه بأنّه «مارتي مارتي»).

اهتمام الكاتب بالأسـماء يتجاوزُ الأشـخاص والأماكن إلى الأشـياء. يتذكـر رولـد دال، الـذي اكتسـب الشـهرة لكتابتـه رواية «تشـارلي ومصنع الشـوكولاتة»، طفولته في محالّ الحلوى بتوقٍ شـديد إلى تلك المسـرّات مثل «حلوى عين الثور وحلوى الهمبق التقليدية، وبونبون الفراولة والنعناع الجليديّ والقطرات الحامضة وقطـرات الكمثرى والليمـون».. كانت مصاصّة الشـربيت وعرق السـوس هـي المفضلّـة بالنسـبة إلـيّ. فضـلا عـن «جوبسـتوببيرز وتونسل تيكلرز».

بالنسـبة إلى الشـاعر دونالد هول، لم تكن لذة الأسـماء هي ما أسـر خياله، بل لذة أخرى للأسـماء نجدها في قصيدته الغنائيّة المرحة «أيّها الجبن».

«فـي حجـرة المؤونـة، الجُبـن المكتنـز العزيـز، الشـيدر واللانكشرز القاسية، الغورغونزولا بأخلاقها النبيلة، الخطبة المقصوصة للروكفور، ورأسـمن السـتيلتون، الذي يتحدث بلسان مغر ملغز مثل كهنة درويد».

يصعـبُ التفكيـر في كاتب يفوق فلاديميـر نابوكوف اهتماما بالأسـماء. ربمـا لأنّـه كتب بالروسـيّة والإنجليزيّة معـاً – وكان له اهتمام علميٌّ بالفراشات – كان نابوكوف يشرّح الكلمات والصور، بحثـا عـن مسـتويات أعمق مـن المعنـى. أعظم جبنائـه «هامبرت هامبرت» يبدأ سرد لوليتا بهذا المقطع الذي لا يُنسى:

لوليتـا: يـا نـور حياتي ونار رغبتـي وخطيئتي وروحي، لو – لي – تا: يذهب طرف لسـاني في رحلة من ثلاث خطواتٍ إلى أسفل حنكي، لينقر أعلى أسناني عند الثالثة، لو. لي. تا.

كانـت لـو، مجـرد لو، تقـف في الصباح، بطـول أربع أقدام وعشـر بوصـات، وبجـورب واحد. كانت لـولا في بنطالها الواسـع. وكانـت دولـي علـى مقاعـد الدراسـة. وكانـت دولوريس على الخط المن. لكن، بين ذراعي، كانت دائما.

فـي روايتـه العظيمـة والفضحائحيـة، يُـدرج نابوكـوف قائمة بالترتيـب الأبجـديّ لزمـلاء لوليتـا فـي الصـفّ، بدءاً مـن غريس إينغـل، وختامـاً بلويـس ويندمولر. تُصبح الروايـة معجماً جُغرافيًّا عمليًّـا لأسـماء الأماكـن الأمريكية، بـدءا من الطريقة الّتي نسـمّي فيهـا فنادقنـا: «كلّ فنـادق الغُروب، والأكـواخ المُضيئة، وملاعب أعلى التلال، والملاعب المُطلّة على الصنوبر، والملاعب المطلّة على الجبل، والملاعب على خطّ السماء، وملاعب البارك بلازا، والفدادين الخضراء، وملاعب ماك»، وصولا إلى كلّ تلك الأسماء المُضحكـة المُرتبطـة بالمراحيـض على جانـب الطريق: «رجال – نساء، وجون – جين، وحتى ميلووكي – دو».

ما سر الاسم؟ بالنسبة إلى الكاتب اليقظ والقارئ الحريص، قـد تكـون الإجابة هـي المتعة والبصيرة والسـحر والهالة والطابع الخـاص والهويـة والهوس والإشـباع والإرث والكياسـة والطيش والتملـك.. حيـث إنّـه فـي بعـض الثقافـات، إن عرفـت اسـمك واستطعت نطقه، فقد امتلكت رُوحك.

ورشة عمل

1. في النسـخة اليهودية – المسـيحية لقصّة الخلق، منح الله البشـريّة قـوة خاصّـة ميّزتها عن سـواها من المخلوقات:

«حين خلق الله من الأرض كل وحوش الحقل وطيور السماء، جلبهم أمام الإنسان ليرى ماذا سيسميهم، إذ أي اسم يطلقه الإنسان على أي منهم، سيكون هو اسمه». تحاور حول الإيحاءات الدينية والثقافية الكبرى للتسمية، بما في ذلك مراسم التسمية، مثل الولادة والمعموديّة والتحويل والزواج، ولا تنسَ الكنيات وأسماء الشوارع وأسماء المراحل. وما الإيحاءات العملية المترتبة على التسمية بالنسبة إلى الكُتّاب؟

2. جي. كي. رولينغ، المؤلفة الشهيرة لسلسلة هاري بوتر، تمتلك موهبة خاصّة في التسمية، فكّر في أبطالها: ألباس دمبلدور، وسيريوس بلاك، وهيرميون غرانغر. وأبطالها الأشرار: دراكو مالفوي ورجاله كراب وغويلي. اقرأ إحدى روايات هاري بوتر، والتفت بشكل خاصّ إلى الكون الخاصّ الذي صنعته رولينغ من الأسماء فقط.

3. في مفكّرة يومياتك، احتفظ بسجلّ لأسماء شخصيّات وأماكن مثيرة للاهتمام اكتشفتها من مجتمعك.

4. في المرّة القادمة، حين تعمل على نصّ مكتوب، التقِ بخبير يكشف لك عن أسماء أشياء كنت تجهلها: كأسماء الأزهار في الحديقة، وأجزاء من المحرّك، وفروع من شجرة العائلة، أو سلالات من القطط. وتخيّل طرقاً لاستخدام مثل هذه الأسماء في قصتك.

الأداة الخامسة عشرة

اسعَ لصورٍ أصيلة

ارفض الكليشيهات وإبداع المبتدئين

يرغب رئيس البلدية في ترميم وسط المدينة المتهالك، لكنه لـم يفصـح عـن تفاصيل خطتـه، فتكتب؛ «إنه يلعـب بالورق قريباً من سترته». لقد كتبتَ عبارة مبتذلة (كليشيه)، مجاز مستهلك من عالـم البوكـر، طبعـاً. خصوم رئيس البلديـة يتلهفون لنظرة خاطفة إلى يديه. أيا كان من استخدم هذا المجاز للمرة الأولى، فقد كتب شيئاً جديداً، لكن مع الاستخدام المفرط له أصبح مألوفاً – وبائتاً.

«لا تستخدم أبداً مجازا أو تشبيهاً أو أي صيغة بلاغية أخرى اعتـدت أن تراهـا فـي المطبوعـات»، كمـا أوصى جـورج أورويل فـي مقالـه «السياسـة واللغـة الإنجليزية». فقد حاجـج أورويل بأن اسـتخدام الكليشـيهات هو بديل عن التفكير، وشـكل من أشـكال الكتابة الآلية: «يتألف النص من قدر أقل فأقل من الكلمات المنتقاة من أجل معناها، ومزيد فمزيد من أشباه الجمل المتراصة معا، مثل أقسـام قن دجاج مسـبق الصنع». هذه العبارة الأخيرة تقدم صورة جديدة، ونموذجاً عن الأصالة.

تشكل لغة العامة الذين نكتب عنهم تهديداً للكاتب على كل الأوجـه. ولا مصـداق لهـذا مثل عالـم الرياضـة، فالمقابلات التي تعقـب المباريـات مـع أي رياضي، من أي نوع من أنواع الرياضة،

تُنتج بطانية من الكليشيهات:

«لقد قاومنا بضراوة».

«لقد تأهلنا».

«لقد حاولنا أن نستمتع قليلاً».

«سنلعب مباراة واحدة في كل مرة».

إنها لمعجزة أن أفضل كُتّاب الرياضة كانوا مبتكرين دائما.

تأمل الوصف التالي لأحد أشهر رماة البيسبول ريد سميث:

«كان هذا في أحد عيد الفصح للعام 1937، في مدينة فيكسبورغ بالمسيسبي، فتى مربوع مفتول العضلات ووجنات مرتخية، وله غمازة عميقة في ذقنه، وقف مسترخيا ليبدأ الإحماء استعداداً لمباراة استعراضية لفريق الإنديانز ضد الجيانتس. كان يتمتع بأكتاف عريضة وعظام كبيرة ومشية حرّاث متثاقلة. كان هذا الفن هو تى بوب فيلر الذي سمع به الجميع».

إذن، ما الذي يجب على الكاتب الجيد فعله؟ حين يغريك كليشيه، من مثل «أبيض كالثلج»، توقف عن الكتابة، وخذ ما يسميه ممارسو التوليد الطبيعي «نفَس التنظيف»، ثم دوّن العبارة القديمة في ورقة. وابدأ بخط بدائل لها:

أبيض كالثلج

أبيض كبياض الثلج

أبيض ثلجي

رمادي مثل ثلوج المدينة

رمادي مثل سماء لندن

أبيض مثل ملكة إنجلترا

سول بيت المراسِل المعروف بأسلوبه الخاص، أخبرني مرة أنــه ابتكــر ورفض دزينة مــن الصور قبل أن يقوده العصف الذهني إلى الصورة المناسبة. هذا الشعور بالواجب نحو الصنعة يجب أن يكــون ملهمــا لنــا، لكن ضغط مثل هذه الجهود غير مشــجع. حين تكون مضغوطا، اكتب بشــكل مباشــر: «يبقي رئيس البلدية خططه سرية». وإذا اضطررت إلى استخدام كليشيه، فتأكد من عدم وجود كليشيه آخر بالقرب منه.

الأسوأ من الكليشيهات اللغوية، هو ما أسماه دونالد موراي «كليشــيهات الرؤيــة»، أي الأطــر الضيقــة التــي يــرى مــن خلالهــا الكُتّاب العالم. في كتابه «الكتابة لمواعيد التسليم النهائية»، يدرج مــوراي بعضــاً مــن النقاط العمياء الشــائعة: الضحايــا دائماً أبرياء، والبيروقراطيــون كســالى، والسياســيون فاســدون، والقمــة تعنــي الوحدة، والضواحي مملة.

لقد وصف واحد من كليشيهات الرؤية بأنها إبداع المبتدئين. إنه لمن المستحيل، على سبيل المثال، أن يمرَّ أسبوع من الأخبار الأمريكية من دون التعثر بعبارة «ولكن الحلم تحوَّل إلى كابوس». هــذا الإطــار متغلغــل إلى حد أنه من الممكن تطبيقه على أي قصة تقريبا: فلاعب الغولف الذي ضرب الكرة 33 على الجبهة التاسعة، لكنه ضرب الكرة 44 على الجزء الخلفي. الرئيس التنفيذي للشركة ســجن بتهمة الاحتيال. المرأة التي تعاني جراحة تجميلية فاشــلة. الكُتّاب الذين يبلغون المستوى الابتدائي من الإبداع يعتقدون أنهم أذكياء. لكنهم، في الواقع، يكتفون بالمألوف، هذا المكان الدرامي

أو الهزلي الذي يستطيع أي كاتب الوصول إليه بالحد الأدنى من الجهد.

أتذكر قصة حقيقية حدثت لرجل من فلوريدا، كان في طريق عودته إلى البيت لتناول الغداء، فوقع في حفرة يسكنها تمساح. وعض التمساح الرجل، الذي أنقذه رجال الإطفاء. في ورشة للكتابة، أُعطي المشاركون صحيفة وقائع الحادثة، ليستخرجوا منها خمسة عناوين رئيسية في خمس دقائق. بعض العناوين كانت مباشرة وخبرية، وبعضها بدا جذابا ومميزا، ولكن معظم من في الغرفة، ومن بينهم أنا، كانت لدينا هذه العبارة: «عندما توجه روبرت هدسون لتناول وجبة الغداء في المنزل يوم الخميس، لم يعلم أنه سيكون الوجبة»؛ فاتفقنا على أنه إذا وصل ثلاثون منا إلى الدعابة ذاتها، فلا بد من أن يكون الأمر واضحاً: إنه إبداع المبتدئين. بعدها، اكتشفنا المستوى الثاني (من الإبداع) في عبارة تقول: «ربما كان طعم هدسون، لتمساح طوله عشر أقدام، مثل طعم الدجاجة». واتفقنا أيضاً على تفضيل الكتابة بأسلوب مباشر على التورية الأولى التي قد تخطر للذهن. ما القيمة في قصة عن الديك المرتد الذي يتراجع عن لعبة مشينة، أو حتى أسوأ من ذلك، التراجع عن «لعبة الطيور»؟

اللغة الجديدة تبعث بنسيم عليل على القارئ. فكر، على سبيل المثال، بكل الكليشيهات الدينية التي صادفتها عن طبيعة الصلاة، وقارنها مع الفقرة التالية من كتاب «الرحمات المسافرة» لـ آن لاموت:

فيما يلي اثنتان من أفضل الصلوات التي أعرفها: «ساعدني، ساعدني، ساعدني». و«شكراً لك، شكراً لك، شكراً لك».

أعرف امرأة تقول في صلاتها الصباحية «أيًّا كان»، ثم في صلاتها المسائية: «آه، حسناً»، لكنها اعترفت بأن هذه الصلوات أكثر قبولاً عند الناس ممن ليس لديهم أطفال.

المقطع السابق يعلمنا أنه ليس هناك ما يستدعي أن تكون الأصالة عبئاً. وأن تغييراً بسيطاً في السياق يحول التعبير الأكثر شيوعاً واستهلاكاً («أيًّا كان» أو «آه، حسناً») إلى تعويذة لافتة.

ورشة عمل

1. اقرأ صحيفة اليوم وبيدك قلم رصاص، وضع دائرة حول أي عبارة اعتدت رؤيتها في المطبوعات.
2. افعل الشيء ذاته في العمل الذي يخصك، ضع دائرة حول الكليشيهات والعبارات المستهلكة، أعد الكتابة بأسلوب مباشر أو بصور أصيلة.
3. ضع بدائل للتشبيهات الشائعة التالية: أحمر مثل وردة، أبيض مثل الثلج، أزرق كالسماء، بارد كالثلج، ساخن كالجحيم، جائع مثل ذئب.
4. أعد قراءة بعض الفقرات للكُتّاب المفضلين لديك. هل يوجد فيها أي كليشيهات؟ ضع دائرة حول الصور الأصيلة والحيوية.

الأداة السادسة عشرة

اقتبس من اللغة الإبداعية للآخرين، ثم ارتجل

ضع قوائم بالكلمات، اربط بحرية. اندهش باللغة

في اليوم التالي للمناظرة الرئاسية الخاصة بالنواب في العام 2004، قرأت جملة ذكية قابلت بين مظهر وأساليب اثنين من المرشحين. نسبة إلى مقدم الإذاعة دون أيموس، فإنها شرحت الفروق بين الدكتور «دوم» والفتاة بريك. بالطبع، كان العنيد «ديك شيني» هو «دكتور دوم». أما جون إدواردز، فقد شُبِّه بفتاة جميلة في إعلان غسول شعر، بسبب شعره الجميل.

في نهاية اليوم، كان عدد من المعلقين قد اقتبس هذه الجملة وارتجل استناداً إليها. (الاقتباس والارتجال هو مصطلح من مصطلحات موسيقى الجاز يستخدم لوصف شكل من الارتجال، يقتبس فيه أحد الموسيقيين الجملة الموسيقية لآخر ويبني عليها). لقد تحولت جملة أيموس الأصلية إلى «شريك[1] ضد بريك»، أي الغول ضد فتاة إعلان الشعر.

ما تلا ذلك كان محادثة مع زميلي الظريف سكوت ليبين، الذي كان يكتب تحليلاً للغة المناظرات السياسية. اقتبس كلانا وارتجل استناداً إلى الفروق الشائعة بين المرشحين. قال سكوت:

(1) الشخصية الكارتونية Shreck. [المترجم]

«غالباً ما يوصف تشيني بأنه عَمّي». تعني الكلمة «مثل عم». أجبت: «الليلة الماضية بدا جمريًّا أكثر منه عَمّيًّا»، مثل غليان غاضب على استعداد أن ينفجر.

مثل موسيقيين، بدأنا أنا وسكوت في تقديم أوجه مختلفة من ارتجالاتنا. وفي وقت قصير، تحولت عبارة تشيني ضد إدواوردز إلى:

الدكتور «لا» ضد السيد «لامع»

نظرة باردة ضد شعر جيد

«منزعج» ضد «مسرّح» جيداً

في البدء اقترحت الجاذبية ضد الفكاهة[1] إلاَّ أنَّ إدواردز كان جذاباً أكثر منه ظريفا، ولذلك غامرت: الجاذبية ضد خيط تنظيف الأسنان.

يجمع الكتاب جملاً واضحة واستعارات حيوية، في بعض الأحيان من أجل الاستخدام في محادثتهم، وفي أحيان أخرى من أجل تطويعها في نثرهم. الخطر، بالطبع، هو الانتحال الأدبي، اختطاف العمل الإبداعي لكتاب آخرين. لا أحد يريد أن يُعرف بأنه «ميلتون بيرلي» نحاتي الكلمات، سارق أفضل مواد الآخرين.

الطريقة التوافقية تأتي عبر الاقتباس والارتجال. تنتُج جميع الابتكارات تقريباً من الخيال الترابطي، القدرة على أن تأخذ ما هو معروف بالفعل وتطبقه كاستعارة على الجديد. لقد حل توماس إديسون مسألة في تدفق الكهرباء عبر التفكير في تدفق الماء في قناة

(1) في النص الأصلي: Gravitas versus Levitas, gravity versus levity. [المراجع]

رومانية. فكر في كم الكلمات التي اقتبست من التقنيات القديمة لوصف أدوات من الإعلام الجديد؛ نحفظ في ملف، نستعرض، نتصفح، نربط، نمرر، فقط على سبيل المثال لا الحصر.

فكرة أن المعرفة الجديدة تُستمد من الحكمة القديمة، ينبغي أن تحرر الكاتب من وسواس انتزاع كلمات الآخرين. ومن ثم، لا تصبح العبارة الملائمة مغرية للسرقة وحسب - التفاحة في جنة عدن - بل وأداة لتهيئة طريقك إلى المستوى التالي من الابتكار.

يقتبس ديفيد براون ويرتجل استناداً إلى شعارات سياسية مألوفة ولغة إعلانات ليقدم هذا النقد المدمر لعدم الفعالية البلهاء لأمريكا، وخصوصاً في أوقات الأزمات:

> «الحقيقة المحزنة هي أنه على الرغم من نجاحه كشعار ملابس رياضية، فإن «فقط افعلها» ليست فكرة شعبية رهيبة في الحياة الأمريكية الواقعية. لقد أصبحنا مجتمعاً من متبعي القواعد والساعين إلى إذن. وعلى الرغم من تصورنا لأنفسنا بأننا نقدر، ما نريده حقًّا هو أن نُخبر بماذا علينا أن نفعل. عندما تشتد الشدائد، يأتي شديد البأس بقوالب ثابتة».

يحول الكاتب اللغة المألوفة إلى فكرة مناقضة واستفزازية: أن أمريكا هي مجتمع «لا أقدر».

دعني أقدم مثالاً من عملي الخاص. عندما انتقلت من نيويورك إلى ألاباما في العام 1974، صدمتني النماذج التعميمية من الخطاب الأمريكي لمراسلي الإذاعة المحلية. لقد بدوا وكأنهم غير جنوبيين. في الحقيقة، لقد دربوا على أن يحدوا من لهجاتهم المحلية لصالح الفهم. بدت لي هذه الاستراتيجية أكثر من غريبة.

لقد بدت وكأنها حكم مسبق ضد الخطاب الجنوبي، كمرض، كشكل من كره الذات.

في أثناء كتابتي عن الموضوع، بلغت حدا احتجت فيه إلى تسمية هذه المتلازمة اللغوية. أتذكر جلوسي على مقعد معدني إلى مكتب كنت قد صنعته من باب خشبي قديم. أي اسم؟ أي اسم؟ كان الأمر تقريباً مثل الصلاة. فكرت في كلمة «داء»، ثم تذكرت الاسم المستعار لمدرّس كلية. أسميناه «الداء» لأن اسمه الحقيقي كان دكتور جيرجاليتيس. بدأت في الاقتباس والارتجال: جيرجاليتيس. أبنديكايتس (التهاب الزائدة الدودية). برونكايتس (التهاب الشعب الهوائية). كدت أقع من فوق المقعد: (كرونكايتيس)!».

المقال، المعنون الآن بـ«كرونكيتيس المعدي»، نُشر في الصفحة الافتتاحية لصحيفة النيويورك تايمز. وتلقيت رسائل من والتر كرونكايت ودان راذر وغيرهم من المراسلين الإذاعيين المعروفين ممن عاشوا في الجنوب. وقد أجرى دوجلاس كيكر مقابلة معي لبرنامج ذا توداي شو. بعد عامين لاحقين، التقيت المحرر الذي كان قد قبل العمود الأصلي للتايمز. قال لي أن المقال أعجبه، إلاً أنَّ ما حسم قراره كان كلمة «كرونكيتيس»:

«تورية في لغتين، لا أقل».

تساءلتُ: «لغتان؟».

«نعم، الكلمة كرانكايت في الألمانية تعني مرضاً. قديماً، في المسرحيات الهزلية، كان الأطباء الكوميديون المتسمون بالخشونة يُسمَّون «دكتور كرانكايت»».

الاقتباس والارتجال استناداً إلى اللغة سيخلق نتائج رائعة لم تكن تقصدها أبداً. وهذا ما يقودني إلى هذه الاستراتيجية الإضافية: دائماً احتفظ بحق الكتابة الجيدة التي لم تقصدها، لأنك سوف تتعرض لكثير من الانتقاد بسبب الكتابة السيئة التي لم تقصدها أيضاً.

ورشة عمل

1. في قراءاتك، ابحث عن الجمل الملائمة، مثل وصف الانتحال الأدبي كـ«خطيئة غير أصيلة». مع صديق، اقتبس وارتجل استناداً إلى هذه الجمل وقارن النتائج. قرر أية واحدة تحبها أكثر.
2. عندما تجد ما يبدو مثل جملة أصيلة صادمة، قم ببحثٍ عبر موقع جوجل. انظر إن كان بإمكانك تتبع أصلها أو تأثيرها.
3. استعرض كتباً مفضلة للعثور على فقرة تعتبرها أصيلة بصدق. بعد قراءتها عدداً من المرات، قم بعمل كتابة حرة في دفترك. اكتب محاكاة ساخرة مما قرأت، مبالغاً في العناصر المميزة للأسلوب.

الأداة السابعة عشرة

اضبط الإيقاع بواسطة طول الجُملة

نوّع في الجُمل لتؤثّر في سرعة القارئ

لطالما وجدت أنّ ألفاظاً مثل «الإيقاع» و«السرعة» ذاتية للغاية، ونغمية للغاية، على أن تكون مفيدة للكاتب، حتّى تعلّمت طريقة التنويع في طول الجُمَل؛ وفقاً للغرض المستهدف. فالجمل الطويلة – التي أسمّيها في بعض الأحيان «جُمل الرحلات» – تخلق دفقاً يجرف القارئ إلى تيّار الفهم، وهو التأثير الذي يسمّيه دون فري «التقدّم الثابت»، بينما تكبس الجملة القصيرة على الكابح بشكل مفاجئ.

ليس لزاماً على الكاتب أن ينتج جُملاً طويلة مرِنة، ولا جملاً قصيرة مكثفة، لكي يضبط سرعة القارئ. تأمّل المقطع التالي من رواية «سيبيسكت» للمؤلِّفة لاورا هيلينبراند الذي يحكي قصّة خيل سباق مشهور:

«حينما بدأ القطار يتحرك، هاج سيبيسكت بشكل مفاجئ. وبدأ يدور حول العربة جيئة وذهاباً ببؤس. وبعد أن عجز سميث عن كبح جماحه، التقط نسخة من مجلّة كابتن بيلي ويز بانغ وأنشأ يقرأها بصوت جهوري. فأنصت سيبسكيت. وكفّ عن الدوران. ومع استمرار سميث في القراءة، استلقى الحصان على الحشية وخلد إلى النوم. فسحب

سميث مقعداً وجلس بقربه».

دعنـي أجـري بعـض الإحصائيّات للكلمـات. تتكوّن هذه الفقرة من سبع جُمل، بمعدّل 9.4 كلمة لكل منها، مفصلة على هذا النحو: 9.13.3.2.19.10.10. عندما نوائم بين طول الجملة ومضمونها، يصبح الإيقاع أكثر إثارة للاهتمام. عامّةً، كلّما ازداد طـول الحركـة التـي تصفها الجملة، ازداد طـول الجملة، ولهذا السبب استوجبت هاتان الجملتان «فأنصتَ سيبسكيت» و«كفّ عن الدوران» قدرا قليلا من الكلمات[1].

ينظّـم الكاتـب معـدّل السـرعة للقـارئ، فيجعلهـا بطيئـة أو سـريعة، أو بين البينين، ويسـتخدم جُملاً متباينة الطول بغية صنع الموسيقى، إيقاع القصّة. وعلى الرغم من أنّ هذه المجازات عن الصـوت والسـرعة قـد تبدو مبهمة للكاتـب الطّامح، فإنّها ترتكز على أسئلة عمليّة. ما طول الجملة؟ وأين النقطة والفاصلة؟ وكم عدد النقاط التي تظهر في الفقرة؟

<u>يعيّن الكتّاب ثلاثة أسباب استراتيجيّة لإبطاء سرعة القصّة</u>

1. تبسيط المعقد.
2. خلق التشويق.
3. التركيز على الحقيقة العاطفيّة.

يكافح أحد كتّاب صحيفة سـانت بطرسـبورغ تايمز من أجل الوضوح في هذه القصّة غير المألوفة عن ميزانيّة الحكومة المحليّة:

(1) الإحصائية الواردة في الفقرة تخصّ الفقرة الأصلية (الإنجليزية)، في حين أن إحصاء الكلمات على الفقرة المعرّبة هو كالآتي: 5.11.3.3.19.7.8.

هل تعيش في مدينة سانت بطرسبورغ؟ أتودّ أن تساعد في إنفاق مبلغ 548 مليون دولار؟

إنّه المال الذي دفعته على هيئة ضرائب ورسوم إلى الحكومة. وقد انتخبتَ أعضاء المجلس البلدي لتدبير الشؤون، وبما أنّهم يمثّلونك، فهم على استعداد لسماع أفكارك عن طريقة إنفاق هذا المبلغ.

لقد تبينت للعُمدة ريك بيكر وطاقم العاملين معه الطريقة التي يرومون إنفاق المال بها. وفي الساعة السابعة من مساءً يوم الخميس، سيطلب بيكر من أعضاء المجلس البلدي أن يتّفقوا معه، وسيناقش أعضاء المجلس أفكارهم.

ولك الحقّ في أن تدلو بدلوك في الاجتماع أيضاً. فكلّ مواطن سيحظى بثلاث دقائق لكي يخبر العمدة وأعضاء المجلس برأيه.

ولكن، لماذا يتعيّن عليك أن تتصدى لهذا الأمر؟

لأن الطريقة التي ستنفق المدينة بها أموالها تؤثّر على كثير من الأشياء التي يهمّك أمرها.

إنّ أسلوب الكتابة الحكوميّة هذا لا يثير إعجاب الصحافيين كلّهم، ولكّن كاتبه، براين غيلمر، يحظى بفضيلة تحقيق ما أسمّيه «الوضوح الجوهري»، فهو يسهل القصة على القارئ باستخدام سلسلة من الجمل والفقرات القصيرة. كل نقاط التوقّف تمنح القارئ الوقت والمجال للاستيعاب، ومع ذلك، كان هناك ما يكفي من التنوع لمحاكاة أساليب المحادثة العاديّة.

ليس الوضوح هو العلّة الوحيدة لكتابة الجمل القصيرة.

لنلقِ نظرة على التشويق والقوّة العاطفيّة، ما يسميه البعض «بكى المسيح»، في سبيل التعبير عن حزن المسيح العميق عند علمه بوفاة صديقه لازاروس، وقد استخدم كاتب الإنجيل أقصر جملة ممكنة. كلمتين اثنتين، فعلاً وفاعلاً، «بكى المسيح».

تعلّمتُ قوّة تأثير الجملة الطويلة عندما قرأت المقال الشهير الذي كتبه نورمان مايلر «مصرع بيني باريت». كثيراً ما كتب مايلر عن رياضة الملاكمة، وهو هنا يخبر بقصّة الأمسية التي قُتل فيها بينّي باريت على يد إيميل غريفيث في حلبة الملاكمة، بعد أن شكك باريت في رجولة غريفيث. إن سرد مايلر آسر للانتباه، كأنّه يضعنا بجوار الحلبة لمشاهدة الحدث المروِّع:

«احتجز باريت في الزاوية. وفي محاولته لتجنّب الضربات، علق ذراعه اليسرى ورأسه في الجزء الخطأ من الحبل العلويّ. وهجم غريفيث مثل قطٍ مستعدّ لأن يزهق روح فأر ضخم محاصَر. وسدد له ثماني عشرة لكمة متتالية بيده اليمنى، وهو حدث استغرق زهاء ثلاث إلى أربع ثوانٍ، كان غريفيث يئن أنيناً مكتوماً طوال فترة هجومه، وكانت يده اليمنى تسدد الضربات كأنّها ذراع مكبس تهشّمت داخل المحرّك، أو كأنها مضرب بيسبول يحطّم كرة يقطين».

لاحظ الإيقاع الذي حققه مايلر في ثلاث جمل قصيرة، متبوعة بجملة طويلة مملوءة بالتشبيهات عن الفعل والعنف. وكلّما أخذ مصير باريت يزداد تجليّا، ازدادت جمل مايلر قصراً:

قفز الطبيب إلى الحلبة. وانحنى على ركبتيه. وحدّق في جفن باريت المفتوح. نظر إلى مقلتيه اللتين ترنوان بعيداً.

ثم أسدل أجفانه.. ولكنّهم أبقوا على باريت ما يكفي من الوقت لنقله إلى المستشفى، حيث بقي بضعة أيام. لقد كان في غيبوبة، لم يفق منها قطّ. ولو كُتب له عمر، لصار معطوباً تماماً. فقد سُحق دماغه سحقاً.

يا لكل هذه الدراما، وكل هذه القوة العاطفية الفجة، وكل هذه الجمل القصيرة.

في كتابه «مائة طريقة لتحسين أسلوبك الكتابيّ»، أنتج غاري بروفوست هذا العمل الإبداعي بغية وصف ما يحدث للكاتب عندما يُجرب جملا متباينة الطول:

«تحتوي هذه الجملة خمس كلمات. وهاك أيضاً خمس كلمات أخرى. لا بأس في الجمل المكوّنة من خمس كلمات. ولكنها تصبح مملّة إذا تواترت بالنسق نفسه. أنصت لما يحدث. تصير الكتابة مملة. ويستحيل صوتها سمجاً مثل أسطوانة مشروخة. الأذن تتطلب شيئا من التنويع. والآن أنصت. لقد نوعت أطوال الجمل، وصنعت موسيقى. الكتابة تُغني، وبها تناغم وانسجام وإيقاع لطيف. إني أستخدم جملا قصيرة، كما أستخدم جملا متوسطّة الطول. وفي بعض الأحيان، عندما أستيقن أنّ القارئ نعِم بالراحة، أشدُّ انتباهه بجملة طويلة طولاً ليس بالهيّن، جملة مفعمة بالطّاقة، وتنشأ بالحماسة عينها التي تنشأ بها الموسيقى تدريجيًّا من الهدوء إلى الصخب، بالقرع المتواصل على الطبول، أو بجلجلة آلة الصّنج، بتلك الأصوات التي تصيح قائلة: أنصت إليّ، إنّه لأمر مهمّ».

هكـذا، أُكتب بدمـج الجمل القصيرة والمتوسّـطة والطويلة. اصنـع الموسـيقى التـي تطرب مسـمع القـارئ. لا تكتب كلمات فقط، بل اكتب موسيقى.

ورشة عمل

1. راجع عملك الأخير، وتفحّص طول الجمل فيه. أسـس أفضل إيقاع يتلاءم مع انطباعك وموضوعك، سـواء عن طريـق دمـج الجمل بعضهـا ببعـض، أو باختصارها إلى النصف.
2. إبّان قراءتك لكُتابك المفضلين، ركِّز اهتمامك على طول الجملـة. وحـدد الجمل القصيرة والطويلة التي تجد أنها جمل مؤثرة.
3. يعتقـد معظـم الكتّـاب أنّـه بمقدور مجموعـة من الجمل القصيـرة أن تزيـد مـن سـرعة القارئ، ولكننـي أرى أنها تبطـئ مـن سـرعته، لأن كل الفواصـل بينها هي علامات توقّـف. ناقـش هـذا التأثير مع أصدقائـك، وتفكّر، أتراك ستجد رأيًا واحداً متّفقاً عليه بالإجماع؟
4. اقرأ بعض الكتب الخاصّة بالأطفال، لاسيّما تلك الخاصّة بصغار السنّ، لترى إن كان بوسعك أن تقيس التأثير في قارئ الجمل متباينة الطول.

الأداة الثامنة عشرة

نوِّع في طول الفقرات

أطِل أو أقصر – أو انعطف – كما يلائم مقصدك

هاجم الناقد ديفيد ليبسكي أحد الكُتّاب في مقالٍ نقدي في النيويورك تايمز لتضمينه كتاباً مكوناً من 207 صفحات «أكثر من 400 فقرة ذات جمل منفردة – وهي مؤشر بؤس راسخ يعرفه قُراء الكُتب ومصحّحو أوراق الامتحان على السواء». ولكن، مؤشر بؤسٍ على ماذا؟ الإجابةُ على الأرجح: التشوّش.

يجب أن تتسق الأجزاء الكبيرة لقصةٍ ما، غير أن الأجزاء الصغيرة تحتاجُ بعضَ الصمغ هي الأخرى. عندما تتَّسِقُ الأجزاء الكبيرة، نسمي ذلك اتساقاً (coherence) مريحاً. وعندما ترتبط الجمل، نسمي ذلك ترابطاً (cohesion).

يجادل عالِم النَّحو البريطاني هنري واتسون فاولر في قاموس «الاستخدامات الحديثة في اللغة الإنجليزية»، الذي لا يعوض والذي جمعه في العام 1926، بأن «الفقرة في الأساس هي وِحدةُ فِكرٍ وليس طولٍ». تفيد مثلُ هذه العبارة بأن كل الجُمَل في فقرةٍ ما يجب أن تكون عن الشيء ذاته، وأن تجري في تسلسل. كما تعني أيضاً أنه بوسع الكُتَّاب أن يُقَسِّموا الفقرات الطويلة إلى أجزاء. غير أنَّ عليهم أَلاَّ يُلصقوا فقراتٍ قصيرة وغير مترابطة ببعضٍ.

هل مِن طولٍ مثاليٍ للفقرة إذًن؟ تتحدّى جوان ديديون فرضياتنا

عن الطول في سلسلة الفقرات هذه من روايتها «ديموقراطية»:

«انظر إلى الأمرِ بهذه الطريقة.

انظر إلى شروق الشمسِ في صباح ذاك الأربعاء من العام 1975، كما شهده جاك لوفَت.

من غُرفة العمليات في مطار هونولولو.

والمطرُ الدافئ يهطل على المُدَرَّجات.

ورائحةُ وقودِ الطائرات النفاذة».

من الممكن لخمس فقراتٍ متتالية أن تكون على ذلك القِصر؟ وثلاثٌ منها جُمَلٌ ناقصة؟ هل من الممكن أن تصبح جملةٌ ناقصةٌ فقرةً؟

مرةً أخرى وجدتُ أجوبةً في «الاستخدامات الحديثة في اللغة الإنجليزية». يشرع فاولر، بفطنة نمطية، في إخبارنا بالغرض من الفقرة: «الغرضُ من وضع الفقراتِ هو منحُ القارئِ استراحةً. يقول له الكاتب: «أَفَهِمْتَ ذلك؟ إن فهمت، فسأنتقل إلى المسألة التالية». ولكن، كم من الراحة يحتاج القارئ؟ هل يعتمد ذلك على الموضوع؟ أم على الصنف أو الوسيلة؟ أم على صوت الكاتب؟ وفقاً لفاولر «ليس من الممكن أن توجد قاعدة عامة عن الطول الأمثل لفقرة ما». إن «تتابع القصيرة منها مُزعِجٌ، كما أن الطويلة منها مُتعِبة».

في الفقرة الطويلة، يستطيع الكاتب أن يطوّر حُجَّةً أو يبني سَرداً باستخدام كثير من الأمثلة ذات الصلة. إن طول الفقرة النمطية في كتاب آن فاديمان «بطاقة صاحب الكتاب» يزيد على مائة كلمة، وبعضها أطول من صفحة كتاب كاملة. مثل هذا الطول يمنح فاديمان مساحة تتيح لها تطوير أفكار مشوّقة مراوغة:

«في بعض الأحيان، عندما أقرأ عن الطعام، فإن كلمة كلمة واحدة تكفي لإطلاق سلسلة تفاعلية من الذكريات الترابطية.

إنني مثل وثنية الأحذية التي لم تعد في حاجة إلى رؤية ما ترغب به لكي تُستثار، بل يكفيها أن تلمح عبارة «حذاء ذو كعب عالٍ، مقاس 6 ونصف». كلما صادفتُ كلمة plein الفرنسية، التي تعني «ممتلئ»، تعود بي الذاكرة فوراً إلى سن الخامسة عشرة، حيث كنتُ أُخبِر مُضيفِي الفرنسي، بعد أكل حصة كاملة من poulet a l'estragon، أنـي «ممتلئـة» pleine، وهي صفة علمتُ لاحقاً أنها تستخدم على وجه الخصوص لوصف النساء الحوامل والأبقار التي آن لها أن تُستحلَب. أما اسـمُ طائر الترمجان، فيقذف بي عشـرة أعـوامٍ إلـى الـوراء نحـو رحلـة استكشـافية رافقتُها إلى القطب الشـمالي الكندي، حيثُ اصطاد عالم أحياء متخصص فـي الدببـة القطبيـة، مَـلَّ الفاصوليـاء المُعلَّبة، نصـفَ دزينةٍ من طيور الترمجان. لقد نتفنا ريشها وقَلَيناها وقَضَمْنا العِظامَ بِشَرَهٍ افتراسي جعلني أدرك في لحظتها أنني لن أستطيع أبداً أن أصبح نباتية. وفي بعض الأحيان يكفيني الحرفين المتلاصقين pt لأن أعيد إليَّ الدفق الشعوري المعتاد بالندم والجشع. وبالتالي، قد أكون الشـخص الوحيد في العالم الذي يسـيل لُعابه حين يقرأ كلمتيْ «تسمم بالتومائين».

يستطيع الكاتب استخدام الفقرة القصيرة، خصوصا بعد أخرى طويلة، ليصل بالقارئ إلى وقفةٍ درامية مباغتةٍ. تأمل هذا المقطع من مقالـة جيـم دواير في صحيفة النيويـورك تايمز، التي كانت تتحدث عن مجموعة من الرجال يجاهدون للهروب من مصعد متوقف في مركز التجارة العالمي، فقط باستخدام ممسحةَ غسَّالِ النوافذ كأداة.

«ما دَرَوْا أنَّ حيواتِهم ستكون وقفاً على أداة بسيطة.

بعد عشر دقائق، نَقَلَ صوتٌ حي رسالة عبر جهاز الاتصال

الداخلي. لقد وقع انفجار. ثم صَمَت جهازُ الاتصال الداخلي. وتسرَّب الدخانُ إلى مقصورة المصعد. لَعَنَ أحد الرجال ناطحاتِ السحاب. وقام أطولهم، السيد فونيكس، وهو مهندس في هيئة الميناء، بوخز السقف بحثاً عن بويب فيه. وحاول الآخرون تحريك باب المصعد، بتدعيمه بواسطة العصاة الخشبية الطويلة لممسحة السيد دمشور.

لم يكن هناك مخرج».

من الممكن إساءة استعمال هذا الأسلوب – فقرة من أربع كلمات بعد فقرة من ست وأربعين كلمة – بالإكثار منه، لكنه أسلوب ذو تأثير قوي في خلق المفاجأة.

من الممكن أن تؤدي فقرة متماسكة مُوَحَّدة دور سرد مصغَّر، حكاية تأخذ منحى جديداً في المنتصف:

«ما أن شددت وتر قوسي حتى انطلقت التهليلات، لكني كنت لا أزال متوتراً. غير أنه مع تمريري أصابعي المنتفخة على الأوتار، عادت إليَّ مقاطع موتسارت متدفقة كأنها كثير من الأصدقاء المخلصين. ولانت وجوه الفلاحين التي كانت متجهمة جدا قبل لحظة، تحت تأثير موسيقى موتسارت العذبة، كَمَثلِ أرضٍ عطشى أصابها ظِلٌّ، ثم في ضوء المصباح الزيتي المتراقص، طمستهم الغشاوة حتى صاروا واحداً (مقتبس من «بلزاك والخيَّاطة الصينية الصغيرة»)».

إن منطق هذه الفقرة، التي كتبها الروائي داي سيجي، لهُوَ السبب والنتيجة، حيث يحدث التحول حين تُلين الموسيقى العذبةُ وجوهَ الفلاحين الصينيين.

هناك مثال آخر لا ينسى عن تحول منحى الفقرة، يورده كتاب

«كيف تُفسر كُرةُ القدمِ الكونَ؟» لفرانكلين فوير:

«بالنظر إلى تقارير صُحُف تلك الفترة، ليس من الواضح – على الإطلاق – أن الفريق اليهودي كان يتميز بمهارة فائقة، غير أن القُصاصات تذكر بالفعل المُشجِّعين اليهود المفعمين بالحماس، وعزم اللاعبين. وقد وقعت أكثر تلك المباريات عزماً في أعظم لحظة في تاريخ المنظمة الرياضية اليهودية Hakoah. في المباراة الثالثة، ما قبل الأخيرة، لموسم 1924/ 1925، انقض لاعبٌ من الفريق المنافس على حارس فريق الـ Hakoah المَجَري المولد، ألكسندر فابيان، وهو ممسك بالكُرَة [هنا يأتي المنعطف]. سقط فابيان على ذراعه، فأصيبت إصابة بالغة يتعذر معها استمراره في المرمى على نحوٍ معقول. لم تكن تلك بالمشكلةِ التي تسهل معالجتها. لقد كانت قوانين تلك الأيام تمنع الاستبدال في أي ظرفٍ كان. لذا، رجع فابيان إلى المباراة وذراعه في جبيرة، وتبادل هو وزميله المواقعَ، فانتقل إلى الهجوم كجناح أيمن. بعد مرور سبع دقائق من الإصابة الفاجعة، شن فريق الـ Hakoah هجمة عكسية. رمى لاعبٌ يُدعى إرنو شوارز بالكُرَةِ عند قَدَمَي فابيان. وقبل انتهاء المباراة بتسع دقائق، سَجَّلَ فابيان الهدف الذي حقق النصر بالمباراة وأكَّد فوز الـ Hakoah بالبطولة».

تساعد هذه الفقرة السلسة الكاتب على تطوير قصةٍ متكاملة ضمن قصة، بما في ذلك الأحداث والعقدة والحل والمكافأة في نهاية الأمر.

غير أن وجود فقراتٍ كثيرة بهذا الطول، يجتاحُ المساحة البيضاء على الصفحة، والمساحةُ البيضاءُ صديقةُ الكاتبِ، والقارئِ كذلك. يقول فاولر إنَّ «تقسيم الفقرات هو مسألة ذات صلة بالعين

أيضـاً. فالقـارئ سـيتهيأ لأداء مهمته عـن طيب نفسٍ أكثر إن رأى، منذ البدء، أنه ستكون لديه مساحات للتنفس بين الفينة والأخرى، مما لو كان ما يجده أمامه يبدو كمسارِ ماراثون».

ورشة عمل

1. اقـرأ الفقـرة أعـلاه لآن فاديمان، التـي تحتوي على 203 كلمـات[1]. هـل تسـتطيع، إن لـزم الأمـر، تقسـيمها إلى فقرتين أو ثلاث فقرات؟ ناقش خياراتك مع صديق.
2. راجع نماذج من كتاباتك الحديثة، وابحث عن سلاسل من فقـراتٍ طويلـة وقصيـرة. هل تسـتطيع أخذ بعـض الفقرات الطويلـة وتقطيعهـا إلـى وحدات أصغر؟ هـل الفقرات ذات الجملـة الواحـدة علـى مـا يكفي من الصلـة ببعضها، بحيث يمكن دمجها؟
3. لاحـظ طـول الفقرات عند قرائتك النصـوص الصحافية والأدبيـة. ابحـث عـن الفقـرات، إمـا الطويلة جـداً وإما القصيرة جداً. وتخيل قصد الكاتب منها في كل حالة.
4. فـي أثنـاء القـراءة، لاحـظ تأثيـرات التهويـة الخاصـة بالمسـاحات البيضـاء، خصوصـا تلك التـي تحفّ أواخر الفقرات. هل يستخدم الكاتب ذلك الموقع كنقطة تركيز؟ هل تصرخ الكلمات في آخر فقرة ما، قائلة: «انظر إليَّ!»؟
5. عـاود قـراءة هـذا الباب، باحثاً عن نمـاذج لفقرات تأخذ منحى جديداً في منتصفها. ابحث عنها في كل ما تقرأ.

---

(1) النسخة العربية من الفقرة تضم 164 كلمة. (ب. ع).

الأداة التاسعة عشرة

اختر عدد العناصر وفي ذهنك غرضٌ معيّن

عنصر أو اثنان أو ثلاثة أو أربعة

كل منها يرسل رسالة سرية للقارئ

ليس للكاتب الخجول خيار إلا انتقاء عدد محدد من الأمثلة أو العناصر في الجملة أو الفقرة. يختار الكاتب العدد، وإذا كان العدد أكبر من واحد، يختار الترتيب (إذا كنت تعتقد أن ترتيب القائمة ليس مهماً، جرب تلاوة أسماء الإنجيليين الأربعة بهذا الترتيب: لوك، ومارك، وجون، وماثيو[1].

لغة المفرد

دعونا نتفحص بعض النصوص بواسطة نظارات القراءة الكاشفة، لننظر إلى ما وراء المعني الظاهري، إلى الآلية النحوية التي تعمل في الأسفل.

«تلك الفتاة ذكية»

في هذه الجملة البسيطة، يصرح الكاتب بسمة تعريفية واحدة للفتاة: ذكائها. سنحتاج إلى دليل للتحقق من ذلك. ولكن، في الوقت الحالي، يجب أن يركز القارئ على هذه

---

(1) الترتيب الصحيح هو متى، ومرقس، ولوقا ويوحنا. وقول غير هذا الترتيب يعطي إشارة إلى لاوعي القائل أو عدم فهمه. [المترجم]

الخاصيــة المحــددة. إن هــذا التأثيــر للوحــدة والتركيز على فكرة واحدة، وغياب البدائل، هو ما يميز لغة المفرد. بكى المسيح.

اتصل بي.

نادني إسماعيل.

اذهب إلى الجحيم.

أنا أفعل.

الله محبة.

إلفيس.

غادر إلفيس المبنى.

كلمة.

صحيح.

لدي حلم.

أنا مصاب بالصداع.

ليس الآن.

اقرأ شفتي.

ذات مــرة، قــال تــوم وولــف لويليــام ف. باكلــي جونيــور إن على الكاتب، إذا أراد أن يفكر القارئ في أمرٍ ما على أنه الحقيقة المطلقة، أن يعرض هذا الأمر في أقصر جملة ممكنة: ثق بي.

لغة الثنائيات

قيل لنا إن «تلك الفتاة ذكية»، ولكن ما الذي سيحصل عندما

نعلم أن: «تلك الفتاة ذكية ولطيفة»؟

لقد عدّلَ الكاتب وجهة نظرنا عن العالم. خيار القارئ ليس بيـن جميلـة ولطيفة. عوضا عن ذلك، يُجبرنا الكاتب على التفكير فـي هاتيـن الصفحتيـن معـاً فـي آن واحـد. علينـا أن نـوازن بينهما، ونفاضل بينهما، واحدة في مقابل الآخرى، وأن نقارن بينهما، وأن نقابلهما كل منهما بالأخرى.

ماما وبابا.

توم وجيري.

لحم وبيض.

آبوت وكاستيلو(1).

الرجال من المريخ، النساء من الزهرة.

ديك وجين.

روك أند رول.

ماجيك جونسون ولاري بيرد(2).

أنا وأنت.

فـي كتـاب «أخلاقيات الخطابة» يوضح ريتشـارد م. ويفر أن لغة الثنائيات «تُقسِّمُ العالم».

لغة الثلاثيات

بإضافة واحد، تتحول قوة التقسـيم الخاصة بالرقم اثنين إلى ما يدعوه أحد الباحثين سحر الرقم ثلاثة «الغامر».

(1) ثنائي كوميدي اشتهر برنامجهم في الفترة من 1940 إلى 1950.

(2) من أشهر نجوم كرة السلة في التسعينيات، ارتبط اسم كل منهما بالآخر.

«تلك الفتاة ذكية ولطيفة وقوية الإرادة».

مـع نمـو هذه الجملة، نرى الفتاة بشـكل متكامل أكثر فأكثر. بـدلا مـن تبسـيطها إلى ذكية فقط، أو تقسـيمها إلـى ذكية ولطيفة، قمنا الآن بتثليث أبعاد الشخصية. في لغتنا وثقافتنا، تعطي الثلاثية حساً بالتكامل:

بداية ووسط ونهاية.

الأب والابن والروح القدس.

ماو ولاري وكورلي[1].

من تينكرز إلى إيفرز إلى شانس[2].

راهب وقسيس وحَبر.

تنفيذية وتشريعية وقضائية.

نينا وبينتا وسانتا ماريا[3].

في نهاية رسـالته الشـهيرة[4] في طبيعة الحب، كتب الحواري بولـوس للكورنثييـن[5] قائـلًا: «أمـا الآن فيثبـتُ الإيمـان والرجـاء والمحبـة، هـذه الثـلاث. ولكن أعظمهن المحبـة». الحركة القوية هي من الثلاثية إلى الثنائية، من الإحساس بالكليّة إلى فهمِ ما هو مهم حقاً.

---

(1) The three stooges ثلاثي كوميدي اشتهر بين العامين 1930 و1975. [المترجم]

(2) قصيدة كُتبت لثلاثة لاعبين في فريق كابس للبيسبول الأمريكي. [المترجم]

(3) أغنية تعليمية تحكي عن ثلاث سفن بترتيبها الحجمي. [المترجم]

(4) الكتابان السابع والثامن من العهد الجديد. [المترجم]

(5) أتباع الكنيسة التي أنشأها الحواري بولص في كورنيث في اليونان. [المترجم]

لغة الرباعيات وما فوق

في رياضيات الكتابة المضادة، الرقم ثلاثة أكبر من الرقم أربعة. توفر تعويذة الرقم ثلاثة إحساساً بالكمال أكثر مما يوفره الرقم أربعة أو ما يزيد. وبمجرد إضافة التفصيلة الرابعة أو الخامسة، سنكون قد بلغنا سرعة الهرب، وخرجنا من دائرة التمام.

«تلك الفتاة ذكية ولطيفة وقوية الإرادة وعُصابية».

نستطيع إضافة عناصر وصفية إلى ما لا نهاية. تستطيع أربعة تفاصيل أو أكثر في المقطع الواحد أن تقدم تأثيرا أدبيا متدفقاً مثل الذي صنعه أكثر الكتاب براعة منذ أن دون هوميروس أسماء قبائل اليونان.

تأمل بداية رواية جوناثان ليثيم «بروكلين يتيمة الأم»:

«السياق هو كل شيء. ألبسني بأناقة وسترى. أنا منادي الكرنفال والسمسار وفنان الأداء وسط المدينة والمتحدث بعدة لغات، وأنا عضو مجلس الشيوخ الثمل في أثناء مماطلة تشريعية. أنا مصاب بمتلازمة توريت»(1).

إذا دققنا في هذه الجمل مقابل نظريتنا العددية، فسوف تكشف لنا هذا النمط: 1–2–5–1. في الجملة الأولى يُصرح الكاتب بفكرة واحدة كحقيقة مطلقة. في الجملة التالية يعطي الكاتب القارئ فعلين دلاليين. في الجملة التالية ينسج الكاتب خمس استعارات. وفي الجملة الأخيرة يعود الكاتب إلى التصريح التقريري الذي وجد أنه مهم إلى حد أن يكتبه بخط مائل.

---

(1) هي عبارة عن خلل عصبي وراثي يظهر منذ الطفولة المبكرة، تظهر أعراضه على شكل حركات عصبية لاإرادية متلازمة تصحبها متلازمات صوتية متكررة. [المترجم]

إذن، الكتابة الجيدة هي بسهولة واحد، اثنان، ثلاثة – وأربعة.

الخلاصة:

- استخدم كلمة واحدة من أجل القوة.
- استخدم كلمتين للمقارنة والتقابل.
- استخدم ثلاث كلمات للتكامل والتمام والإحاطة.
- استخدم أربع كلمات أو أكثر للتعداد والجرد والتجميع والتوسع.

ورشة عمل

1. من خلال قراءتك، لاحظ المقاطع التي يستخدم فيها الكاتب عددا من الأمثلة لتحقيق تأثير محدد.
2. أعد قراءة أمثلة من عملك الأخير. تفحص استخدامك لعدد الكلمات. ابحث عن حالات قد تكون قد أضفت فيها أمثلة أو حذفت بعضها لتحقيق التأثيرات المذكورة سابقا.
3. اعصف بتفكيرك مع أصدقائك لتعداد أمثلة عن استخدام الكلمة الواحدة، الكلمتين، الثلاث والأربع كلمات. استنتج هذه الأمثلة من الأمثال والأحاديث اليومية وكلمات الأغاني والخطب المشهورة والأدب والألعاب الرياضية.
4. ابحث عن فرصة لتستخدم قائمة طويلة في كتابتك (على سبيل المثال، أسماء القطط في مكب النفايات والأغراض على نافذة صيدلة قديمة وأغراض مهملة في قاع المسح). وتلاعب بالترتيب لتحقق أفضل تأثير.

الأداة العشرون

تعلم متى تتراجع ومتى تتباهى

في المواضيع الجادة اغمط عباراتك ومع أقلها جدية بالغ فيها

في مقاله «لماذا أكتب؟» يشرح جورج أورويل أن النثر الجيّد مثل إطار نافذة. والعمل الأفضل يشدّ انتباه القارئ للكلمات الموصوفة دون الزينة التي يضعها الكاتب عليها. عندما ننظر للأفق عبر النافذة لا نلحظ بروار النافذة، لكنه يؤطر رؤيتنا تماما كما يؤطرها الكاتب عند قراءتنا لقصّته.

هناك نموذجين يتبعهما أكثر الكتّاب، أحدهما يقول: لا تلتفت للكاتب خلف الستارة، وانظر للعالم. أما الآخر فيقول بلا حياء: انظر إليّ وأنا أرقص، ألا تجدني ذكياً؟ نظرياً، هناك أسماء لهذه النماذج، الأول نسميه «الإغماط» والثاني «المبالغة».

إليكم هذه الطريقة المعتمدة الفعالة بالنسبة لي: كلما كان الموضوع جاداً أو دراميا، كلما كان على الكاتب الإغماط، ليحقق تأثيراً تصنعه القصة بنفسها. أما عندما يكون الموضوع هزلياً أو بلا أهمية، هنا يمكن للكاتب الاستعراض بلغته ومفرداته.

فكر معي في افتتاحية «هيروشيما» لجون هيرسي:

«في تمام الساعة الثامنة والربع صباحاً بيتوقيت اليابان في اليوم السادس من أغسطس 1945م، في اللحظة التي أضاءت فيها القنبلة النووية سماء هيروشيما، جلست للتو الآنسة

توشيكو ساساكي، الكاتبة في دائرة التوظيف بشركة شرق آسيا لصناعات القصدير، وأدارت رأسها للحديث مع الفتاة الجالسة على المكتب المجاور».

تبدأ «هيروشيما»، التي وُصفت بأنها واحدة من أهمّ الأعمال الأدبية الواقعية في القرن العشرين، بمشهد اعتيادي، عرض للتاريخ والتوقيت، وموظفتين على وشك أن تتحادثا. وميض القنبلة النووية يختبئ في منتصف الجملة. ولأننا نتخيل الرعب الذي تلا هذه اللحظة. خلق إغماط هيرسي قلق الترقب.

هاكم بدء ميكال غيلمور، أخ القاتل العتيد غاري غيلمور، سيرته «طلقة في القلب»:

«لديّ قصة أرويها، قصة جريمة تحكى من قلب المنزل الذي حدثت فيه، المنزل الذي كبرت فيه، المنزل الذي بطريقة ما، لم أتمكن من مغادرته. وإن استطعت يوماً وغادرت، فيجب أن أروي ما أعرفه، لذلك دعوني أبدأ».

أحداث هذه القصة شنيعة ومأساوية، لكنّ نثر غيلمور أحادي المقاطع يأتي هزيلاً منهكا كزنزانة محكوم بالإعدام.

قارن هذ الإغماط ببهرجة سول بيت اللغوية، الذي يصف فيها عمدة نيويورك إد كوخ للاسوسيت بريس:

«لم تعرف نيويورك شيئا غضاً مثله منذ الكبدة المقطعة، إنه خليط مجازات سياسية ونقائض، يتعذر كبته، صريح، عفوي، مرح، حاد الطباع، مستقل، عديم الجاذبية، دميم، يفتقر للأناقة، لكنّه بشكل عام ذا شخصية متميزة، رجل

يعيش سلاماً مع نفسه في مكان مضطرب. عمدة على رأس بابل الأمريكية بقليل من الحبور».

نشر بيت الاستعراضي المتكلف كرقصة متواضعة، كبقعة مياه فوّارة على بنطالك، كما العمدة الذي يتحدث عنه. ومع أنّ السياسات المدنية موضوع جادّ إلا أن السياق هنا أتاح لبيت المساحة لكتابة هذا النقد المسرحي.

يستطيع الكاتب المسرحي المتمرس الوصول بكتاباته إلى الصفحة الأولى، هكذا تخبرنا آنا كويندلن. الصحفي بيل نوتنغهام وجد ذلك عندما أسندت له مهمة تغطية مسابقة التهجئة في صحيفة بطرسبرغ تايمز المحلية ليكتب:

«لاين بوي، طفل الثالثة عشرة يهجئ بمهارة، كما هي مهارة بيلي ذا كد في التصويب بالأسلحة النارية، بكل برودة أعصاب ودقة».

لفهم الفرق بين الإغماط والمبالغة، تأمل الفرق السينمائي بين فيلمين لستيفن سبيلبرغ. في فيلم «قائمة شندلر»، يوقظ سبيلبرغ أهوال الهولوكوست بدلا من نقل التفاصيل. في فيلم بالأبيض والأسود يجعلنا نتابع مسيرة طفلة يهودية في معطف أحمر إلى الموت. بينما في فيلمه الآخر «إنقاذ الجندي ريان»، يظهر لنا بشاعة الحرب على شواطئ فرنسا خلال إنزال النورماندي، أشلاء متناثرة وشرايين تتفجر. وكل ذلك بالألوان. أنا شخصياً، أفضّل التوجّه المتحفظ، حيث يترك الفنان مساحة لخيالنا.

تقول الروائية المخضرمة إلمور ليونارد «إذا بدا وكأنه كتابة، فإنني أعيد كتابته».

ورشة عمل

1. أبقِ عينيك مفتوحتين وراقب القصص الحية التي تجد طريقها إلى صفحة الجريدة الأولى، والتي قد تفتقر لجودة صياغة الأخبار التقليدية. ناقش كيفية كتابتها وما الذي دفع المحرر لنشرها.
2. راجع القصص التي كُتبت بعد كارثة إعصار كاترينا ودمار نيو أورلينز. أو تلك التي كُتبت بعد كارثة تسونامي 2004م التي قتلت آلاف البشر في جنوب شرق آسيا. وانتبه للفرق بين تلك التي تشعر بأنها مغمطة وتلك المبالغ في كتابتها.
3. اطلع على نماذج النعي التي نُشرت ضمن كتاب النيويورك تايمز «بورتريهات الحزن»وادرس إغماط اللغة فيها.
4. اقرأ الأعمال الكوميدية لوودي آلن، وروي بلونت جونيور، وديف باري، وإس. جي. بيرلمان، وستيف مارتن. ابحث عن نماذج الإسراف اللغوي والإغماط فيها.

الأداة الحادية والعشرون

تسلَّق سُلَّم التجريد صعوداً ونزولاً

تعلّم متى تعرض، ومتى تُخبر، ومتى تفعل كليهما معاً

الكُتّاب الجيّدون يصعدون ويهبطون سُلّمَ اللغة. في الأسفل سكاكين حادّة وخرز مسابح، وخواتم زيجات وبطاقات بيسبول. في الأعلى كلمات تسعى إلى معنى أرفع، كلمات مثل الحرية والمعرفة. احذَرْ من منتصف درجات السّلّم حيث تكمن رتابة البيروقراطية وروتين التكنوقراط. في المنتصف إلى الأعلى يشارُ إلى المعلّمين بـ«نظراء كل الوقت»، وتسمى دروس التعليم «وحدات توجيهية».

يبقى سُلّم التجريد واحداً من أهم النماذج المبتكرة نفعاً في التفكير والكتابة على الإطلاق. بدأت شهرته على يد هاياكاوا S.I. Hayakawa في كتابِهِ اللغة في حركة العام 1939، وقد اعتُمد السُّلّم وطوع في مئات الوسائل، ليساعد الناس على تأمّل اللغة والتعبير عن المعاني.

أسهل طريقة لفهم هذه الأداة هي أن نبدأ من اسمها: «سُلّم التجريد»، إنه مركب من اسمين، الأوّل: «سُلّم»، وهو أداة معينة كما ترى، نمسكه بأيدينا، ونتسلقه. إنه يتطلّب مشاركة الحواس. وبوسعك استخدامه في أشياء كثيرة. كأن تضعه أمام شجرة لتنقذ دمية هرّ الفودو. يستقر السّلُم على أرض اللغة الصّلبة. لهذا، حين

تسقط من السّلّم من علوّ شاهق، قد تنكسر قدمك. قدمك اليمنى. المزينة بوشم عنكبوت.

الاسم الثاني هو: «التجريد»، ليس له طعم ولا رائحة ولا يمكنك قياسه. وليس من السهل تفحّصه؛ لأن الحواس لا يمكن أن تشعر به، إنما هو يتبدى للفِكر والعقل. إنه التجريد فكرة تتوق إلى التجسد.

تبدأ مقالة جون أبدايك للعام 1964 بقوله: «نحن نحيا في عصر اختراعات لا مبرر لها وتطورات سلبية». تلك لغة عامة وتجريدية، بالقرب من قمة السلم. إنها تحفز تفكيرنا، ولكن ما هو البرهان الملموس الذي سيقدّمه أبدايك في خلاصة مقالته؟ الجواب يكمن في الجملة الثانية: «خذوا علبة الجعّة في عين الاعتبار». ولكي أكون أكثر تحديداً، يشتكي أبدايك من أن لسان فتح علبة الجعة هو اختراع أفسد التجربة الجمالية لفتح العلبة. إن كلمتي «لسان» و«علبة الجعة» تقعان في أدنى السّلّم، بينما الخبرة جمالية تقع في أعلاه.

تَعلّمْنا درسَ اللغة هذا في الحضانة، عندما كنا نلعب لعبة «أخبرني ما هو». حين عرضنا على الفصل بطاقة بيسبول لميكي مانتيل تعود إلى العام 1957، كنا عندها في أسفل قاع السّلّم. وعندما أخبرنا الفصل كم كانت حلقات موسم ميكي في العام 1956 عظيمة، نبدأ بتسلّق السّلّم باتجاه معنى العَظَمة.

وها هو أبدايك مجدداً من روايته «تزوجني»:

«خارج نافذة غرفة نومهما، بجانب الطريق، وقفَتْ شجرة دردار ضخمة، واحدة من القلائل التي نجت في غرينوود.

الأوراق الجديدة كانت تنجدل في لحظة تفتح البراعم، بألوان باهتة مثل غبار، أو حجاب ليس كثيفا بما يكفي ليُخفي تشريح الأغصان. كانت الأغصان مثنية وبهيبة وثابتة: اطمئنان مريح لا ينضب لعينيها. من بين كل الأشياء التي في مجال بصر رُوث، كانت شجرة الدردار الأكثر قرباً لإقناعها بالسلام الكونيّ. ولو طُلِبَ منها أن تتصوّر الرّب، لتصورت هذه الشجرة».

بينما كان يهبط السلّم من «اختراعات لا مبرر لها»، إلى «علبة جعة»، يذهب أبدايك هنا في الاتجاه الآخر، مرتقياً بالمعنى بتسلقه «شجرة الدردار الضخمة»، نحو «السلام الكوني».

كارولين ماتيليني، معلّمة الكتابة المؤثرة من جنوب كارولينا، علّمتني بأني عندما أكتب نثراً لا يستطيع القارئ أن يراه أو يفهمه، فإنني غالباً أكون محتجزاً في منتصف السّلّم. كيف تبدو اللغة من نقطة المراقب في منتصف السلّم؟ دعوني أجب بقصة من إحدى مدارسي المفضلة في فلوريدا، مدرسة مارغوري كينّان رولينغ الابتدائية. منذ العام 1992 نذر معلمو المدرسة أنفسهم لمساعدة كل طفل على تعلم الكتابة. وفي أثناء ورشة عمل هناك، سألتُ المديرة إن كانت المدرسة قد طورت عبارة تحدد الهدف من مهمتها. فأرسلتْ مساعداً أحضر لي ورقة فخمة لامعة:

«مَهمَّتنا هي تطوير إنجازات الطالب، وبالتالي إعداد التلاميذ للتعليم المستمر في المرحلة المتوسطة والثانوية. هذا التجمع التعليمي سوف يحقق هذه المهمّة عن طريق تطوير وتطبيق نظام تعليم ذي تصنيف عالمي. وسوف

تجـري مراقبـة إعـادة التوجيه عبر التطبيق المسـتمر لمعايير الجودة، والاستجابة لتطلعات العملاء».

لم أختلق هذا الأمر. الأصل لدي في مكتبي إن شئت رؤيته. كيف انتهى به الأمر إلى مكتبي؟ لقد سرقته، في خطوة من الشجاعة والتفاني من أجل الكتابة الجيدة. قبل وقت ليس بطويل، أرسلَتْ إليَّ المديرة بطاقة صغيرة احتوت العبارة التي تحدد هدف المهمة الجديد، وقد خلت من الرطانة واللغة البيروقراطية المملة. كانت العبـارة: «مهمّتنـا: تعلّـم الكتابة، والكتابة من أجل التعلّم». ولأنني أحمل كثيراً من الودّ للمعلّمين والمديرة، فإنني أعلنُ أن هذا أعظم تنقيح في القرن العشرين.

توماس بوزويل واحدٌ من أبرع كُتّاب رياضة البيسبول، كتبَ في مقالةٍ عن الرياضيين والتقدم بالعمر:

«عُمّال التنظيف يجيئون عند منتصف الليل، يتسللون تحت الأضواء الشـبحية لملعب البيسـبول الفارغ بمقشاتهم بطيئة الكنس، وخراطيم الشطف النحيلة. طوال الموسم، يزيلون قمامة لعبة لا روح فيها. والآن، في الأيام المتلاشية لسبتمبر وأكتوبر، يجيئون لحصد أرواح كرات البيسبول.

العُمرُ هو الكانسُ، والإصابة هي المكنسة.

بين مزيج من دفق أكواب جعة، والأغلفة الملطخة بالخردل، والمتجهـة نحـو كومة نفايات، نجد أصدقاء قدامى أُرسـلِوا إلى سلة مهملات تاريخ البيسبول» (من الواشنطن بوست).

المعنـى المجـرّد لـ«قمامـة لعبـة لا روح فيهـا» يغدو واضحاً فـي صيغـة «دفق أكواب جعـة» و«أغلفة ملطخة بالخردل». وعمّال

التنظيف بمقشاتهم الحقيقية وخراطيم المياه يتحولون إلى منظر مُقبض لحاصدين يبحثون عن «أرواح كرات البيسبول».

الاستعارة والتشبيه يساعداننا على فهم التجريد من خلال مقارنة أشياء حقيقية بعضها ببعض «الحضارة جدول ذو ضفاف»، يكتبُ ويل ديورانت في مجلة LIFE، موظفا نهايتي السلّم: «يمتلئ الجدول أحياناً بالدماء من اقتتال الناس وسرقاتهم وصراخهم، وقيامهم بأشياء عادة ما يدوّنها المؤرخون، بينما على ضفتيه يمضي أناس لا يكادون يلحظون في بناء البيوت وممارسة الحب والغناء وكتابة الشعر، وحتى نحت التماثيل، أن قصة الحضارة هي قصة ما يحدث على الضفّتين. المؤرخون متشائمون لأنهم يتجاهلون ضفتي النهر».

هناك سؤالان سيساعدانك على الاستفادة من هذه الأداة: «هل تستطيع إعطائي مثالا؟»، هذا سيقود القارئ إلى أسفل السّلّم. لكن: «ما معنى هذا؟»، سوف يرتفع به إلى الأعلى.

ورشة عمل

1. اقرأ وميّز بين المجرّد والمحسوس في عقلك. كن منتبهاً إلى تلك اللحظات التي تحتاج فيها إلى مثال، أو عندما تريد أن تصل إلى معنى أسمى. لاحظ إن كان مستوى اللغة يتحرك من المحسوس إلى ما هو تجريديٌّ أكثر.
2. ابحث عن مقالات وتقارير بيروقراطية وإعلانات سياسات إرشاد عامة تبدو محتجزة في منتصف سلّم التجريد. أيّ نوع من التقرير أو البحث سيكون من

الضروري فيه التسلق نزولاً أو صعوداً، لمساعدة القارئ كي يرى ويفهم؟

3. أنصت إلى كلمات أغنية، لتسمع كيف تتحرك اللغة على سلّم التجريد. كما في: «الحرية مجرد كلمة أخرى (لقول بأن ليس لدينا شيء لنخسره». أو: «الحرب، ما الجدوى منها؟ قطعاً لا شيء». أو: «أعطني فتاة، لا أستطيع مقاومتها، فاصوليا حمراء وأرز لا ينقصها». لاحظ كيف تعبر الكلمات الحسية والصور في الموسيقى عن معانٍ مجرّدة، مثل: الحب، والأمل، والرغبة، والخوف.

4. اقرأ عدداً من قصصك وابدأ بوصفٍ، من ثلاث كلمات أو أقل، عن ماذا تتكلم كل قصة منها حقاً، أهي عن الصداقة أو الفقْد أو الإرث أو الخيانة؟ هل في إمكاننا جعل معانٍ رفيعة كتلك أكثر وضوحاً للقارئ باتخاذنا سبُلاً أكثر دقة؟

الأداة الثانية والعشرون

دوزن صوتك

اقرأ القصص بصوتٍ عال

من بين كل المؤثرات التي يصنعها الكُتّاب، ليس هناك ميزة أكثر أهمية ولا أصعب منالاً من تلك الميزة التي تدعى الصوت. الكتّاب المهرة، وهذا ما قيل مرة تلو الأخرى، يريدون أن يكتشفوا صوتهم، يريدون أن يكون ذلك الصوت مألوفاً، وهذه الكلمة تذكّرني بكلمتَي «مؤلف» و«تأليف». ولكن ما الصوت؟ وكيف يضبطه الكاتب؟

إن التعريف الأكثر فائدة يأتي من صديقي وزميلي في الكلية دون فراي: «إن الصوت هو خلاصة كل الاستراتيجيات التي يستعملها الكاتب لخلق الوهم بأن الكاتب يكلم القارئ مباشرة من الورقة»، الكلمات الأكثر أهمية في ذلك التعريف هي «خلق» و«وهم» و«يتكلم»، الصوت هو مؤثر يصنعه الكاتب ويصل القارئ عبر أذنيه، حتى حينما يصله المضمون عبر عينيه.

يتذكر الشاعر ديفيد مككورد أنه تناول ذات مرة نسخة قديمة من مجلة سانت نيكولاس (بابا نويل)، التي كانت تنشر قصصاً يكتبها الأطفال، وقد لفتت انتباهه إحدى القصص «وفجأة أدهشتني قطعة نثرية أكثر واقعية وطبيعية في الصوت من كل ما مررت عليه بشكل عابر. وقلت لنفسي، إن هذا الصوت يبدو

مشـابها لــ «ي. ب. وايـت»، ثـم نظـرت إلى التوقيع، وكان باسـم يبلويـن بروكـس وايت، العمر 11 سـنة». لقـد ميز مككورد عناصر أسـلوب – الصـوت – المؤلـف الشـاب الـذي سـيكبر فـي يوم ما ليكتب رواية الأطفال «شبكة شارلوت».

إذا كان فـراي محقـاً، فـإن ذلـك الصـوت هـو خلاصـة كل اسـتراتيجيات الكتابـة، فـأي تلك الاسـتراتيجيات هـي الجوهرية في صنع التكلم؟ للإجابة عن ذلك السـؤال، تخيل قطعة من أداة موسـيقية تسـمى جهـاز التحكـم في الصوت، هذه هـي الآلة التي تخلق مديات الصوت في مضخم الصوت، من خلال توفير حوالي ثلاثين إشـارة صوتية أو مسـتوى، وتسـيطر على الأصوات العالية والمنخفضـة، فترفـع المنخفض وتخفض المرتفع، وتضيف قليلاً من الارتدادات إلى أنْ يتكون الصوت المطلوب. لذلك، فإذا كنا نمتلك جهاز توليف سلسـاً وممتازاً لصوت الكتابة، فما المديات التي يسـتطيع هذا الجهاز أنْ يصل إلى مسـتوياتها؟ هذه مجموعة من التوضيحات على شكل أسئلة.

- مـا مسـتوى اللغـة، أو بعبارة أدق، هل يسـتخدم الكاتب لغة الشارع أم الجدل المنطقي لأستاذ الميتافيزيقيا؟ هل مستوى اللغة في أسفل سلّم التجريد أم قريب من قمّته؟ أم أنه يتنقل بينهما؟
- مـن الشـخص الـذي يسـتخدمه الكاتـب؟ هل يسـتخدم الكاتب الضمير «أنا» أم «أنت» أم «نحن» أم «هم» أم كلها؟
- ما حدود ومصادر الإيماءات؟ هل هي نابعة من ثقافة راقية أم متدنية؟ أم كليهما؟ هل استشهد الكاتب بعالم لاهوت

من القرون الوسطى أم بمصارع محترف؟ أم بكليهما؟

- كم عدد المرات التي يستخدم فيها الكاتب غالباً الاستعارات وسمات الخطاب الأخرى؟ هل يريد الكاتب أن يبدو أكثر شبهاً بالشاعر؟ الذي يكون عمله غنيًّا بالصور التشبيهية، أم الصحافي الذي يستخدم الاستعارات من أجل تأثيرات خاصة؟
- ما طول وتكوين الجملة النموذجية؟ هل الجمل قصيرة أم بسيطة؟ طويلة أم معقدة؟ أم مزيج من ذلك؟
- ما المسافة التي تفصلها عن الحيادية؟ هل يحاول الكاتب أن يكون موضوعيًّا، متعصباً، متعاطفاً؟
- كيف تشكل الكاتبة مادتها؟ هل هي عادية أم شاذة؟ هل تعمل الكاتبة بمواضيع معيارية، مستخدمة البنى القصصية التقليدية؟ أم أنها تجريبية وابتكارية؟

تمعن في هذه القطعة، وهي حديث إذاعي لمراسل راديو سي بي إس، عن تحرير معسكر الاعتقال النازي بوخنفالد في العام 1945. اقرأها بصوت عال لتختبر صوت الكاتب:

«عندما دخلنا، كانت الأرضية مبلطة بالأسمنت، وكان هناك صفّان من الجثث التي كُدِّست مثل كومات حطب التدفئة، كانت نحيلة وشاحبة جداً، بعض الجثث كانت مكدومة بشكل رهيب، على الرغم من بنيتها النحيلة التي لا تتحمل الكدمات، كان بعضها قد أطلق عليه النار في الرأس، ولم تنزف سوى قليل، كانت كلها عارية عدا اثنتين منها. حاولت أن أحصيها بكل ما أستطيع ووصلت إلى الاستنتاج أن كل

ذلك كان إبادة لأكثر من خمسمائة رجل وصبي مستلقين في أكداس مرتبة».

استند الصحافي في لغته على إفادة شاهد عيان، بإمكاني أن أسمع الصراع بين حرفية المراسل وغضبه كإنسان، مستوى اللغة كان واضحاً وملموساً، يصف رؤية أشياء رهيبة، وقد استخدم تعبيراً مرعباً واحداً، «أكوام الحطب»، ولكن البقية تبدو واضحة ومباشرة، الجمل أغلبها بسيطة وقصيرة، ولم يكن صوت كتابته محايداً، كيف يمكن له أن يكون كذلك؟ إنه يصف العالم كما يراه ولا يصف عواطفه كمراسل، ومع ذلك، فقد وضع نفسه في المشهد في الجملة الأخيرة، مستخدماً «أنا» لكيلا يثير الشك بأنه رأى ذلك بأم عينه، إن عبارة «كانت تلك إبادة» تبدو تماماً كما لو أنها مقتبسة من شكسبير. إن هذه القراءة المجهرية الموجزة لأعمال مورو تظهر التفاعل بين استراتيجيات مختلفة، الأمر الذي يخلق ذلك التأثير الذي نعرفه بالصوت.

وكم يختلف التأثير، عندما يصف فيلسوف القرن السابع عشر الإنجليزي توماس هوبز عاطفة الإنسانية:

«إن حزن الإنسان على بؤس الآخرين هو شفقة، وهو يتأتى من تخيل أن من المحتمل أنْ تحدث له المصيبة نفسها، ولذلك فهو يسمى أيضاً تعاطفاً، وفي تعابير أوقاتنا الحاضرة الإحساس المشترك» (مقتبس من كتاب توماس هوبز ليفانثان).

إن قطعة مورو، بخصوصيتها، تثير الشفقة والعطف، أما فقرة هوبز بتجردها، فإنها تعرّفهما. إذا كتبت مثل مورو، فسوف تبدو صحافيًّا، وإذا كتبت مثل هوبز فسوف تبدو فيلسوفا.

يعتبر كتاب «العناية بالرضيع والطفل» لبنجامين سبوك، والذي نشر للمرة الأولى في العام 1945، بمنزلة الكتاب المقدس للوالدين، وقد كتب في مقدمته:

«إن أهم ما ينبغي عليّ قوله، هو إنك يجب ألا تأخذ حرفيًا وتماماً ما يقال في الكتب، كل طفل مختلف، وكل والدين يختلفان، كل مرض أو مشكلة سلوكية تختلف إلى حد ما عن الأخرى، كل ما أستطيع أنْ أفعله هو أنْ أصف المشكلات والإصابات الأكثر شيوعاً في أحكامها الأكثر عمومية. تذكر أنك أكثر اعتياداً على أمزجة أطفالك وحالاتهم أكثر مما أستطيعه أنا إلى حد كبير».

لغة الدكتور سبوك بسيطة، بل وموثوقة. صوته حكيم، بل ومتواضع. إنه يخاطب القارئ مباشرة، كما في رسالة، مستخدماً كلاً من «أنت» و«أنا»، ويحترم خبرة ومعرفة الأبوين، وليس عجباً أن أجيالاً من الأسر تتوجه إلى صوت طبيب العائلة هذا طلباً للنصيحة وراحة البال.

لكي تختبر صوت كتابتك، فإن الأداة الأكثر فاعلية على طاولة عملك، هي القراءة الجهرية. اقرأ قصتك بصوت عال، لتسمع ما إذا كانت تشبهك، عندما يقدم المعلمون هذه النصيحة للكتاب، فغالبا ما نقابلها بنظرات شك (لا يمكن أن تكون جاداً)، هذا ما تقوله هذه النظرات («أنت لا تقصد أنّ عليَّ حرفيًا قراءة القصة بصوت عال؟»، ربما كنت تقصد أن عليَّ قراءة القصة «بصوت مرتفع» بهدوء، وأنا أحرك شفتاي؟

كلا، ما أقصده عاليًا، وعاليًا بما يكفي لأن يسمعه الآخرون.

بوسع الكاتبة أن تقرأ القصة بصوت عال لنفسها أو لمحرر آخر. وبوسع المحرر أن يقرأ القصة بصوت عالٍ للكاتب، أو لمحرر آخر، من الممكن قراءتها على هذا النحو ليتلقى صوتها، أو لتعديلها. ومن الممكن أن تقرأ في احتفال ما، ولكن يجب ألا تقرأ أبداً على نحو ساخر. من الممكن أن تقرأ لسماع المشكلات التي تجب معالجتها.

يشكو الكتاب من المحررين الصّم، الذين يقرأون بعيونهم وليس بآذانهم. قد يرى المحرر عبارة غير ضرورية، ولكن ما الذي يفعله حذفها لانسجام الجملة؟ إن أفضل إجابة عن هذا السؤال هي القراءة السمعية والشفهية.

ورشة عمل

1. اقرأ قصتك بصوت عالٍ لصديق، واسأله، هل هذا الصوت يشبهني؟ ناقش الاجابة.
2. بعد إعادة قراءة عملك، اكتب قائمة بالصفات التي تعرّف صوتك، مثل غليظ، عدواني، مضحك، متردد، والآن حاول أن تعرف الدلائل في كتابتك التي تقودك إلى مثل هذا الاستنتاج.
3. اقرأ مسودة قصة بصوت عالٍ، هل تستطيع سماع مشكلات القصة التي لا يمكنك التعرف عليها.
4. احتفظ بأعمال الكتّاب ذوي الأصوات المشابهة لصوتك، فكر لماذا أنت معجب بصوت كاتب معين، وكيف يشبه صوته صوتك، وكيف يختلف عنه، وقلّد ذلك الصوت في قطعة من الكتابة الحرة؟

الجُزءُ الثَّالِث

المخطّطات

الأداة الثالثة والعشرون

اعمل وفقاً لخطة

فهرِس الأجزاء الكبيرة من عملك

يتكـوّن العمـل الجيد من عدة أجزاء: بداية، ووسـط، ونهاية. فحتى الكتّاب الذين تجري الحروف بين أيديهم كالماء، ويصيغون نصوصهم بسلاسة وإتقان، في إمكانهم تفكيك أعمالهم والإشارة إلى كل جزء منها. والكاتب الذي يعرف الأجزاء المهمّة من عمله يسـتطيع أن يشـير إليها لقرائه عن طريق العناوين الفرعية، وتقسيم العمـل إلـى فصـول، وعنونة كل فصل. والقارئ الذي يرى العمل مجزءاً أمامه، أكثر قدرة على تذكر القصة كاملة.

أفضـل طريقـة للتدليـل علـى هـذه التقنية، هي الكشـف عن الأجـزاء المهمـة فـي أغنية أطفال قصيرة وتبدو سـهلة، وهي أغنية «ثلاثة فئران عمياء». غنِّ الألحان في رأسك. والآن ضع كل جزء على حدة. الجزء الأول عبارة عن جملة موسيقية تعاد مرة واحدة:

ثلاثة فئران عمياء، ثلاثة فئران عمياء

يُبنى الجزء الثاني على الجزء الأول مع إضافة ايقاع:

انظر كيف تركض، انظر كيف تركض

أما الجزء الثالث، فيحتوي على ثلاث جمل موسيقية متوازية، لكنها معقدة:

ركضت كلها خلف زوجة المزارع،

التي قطعت ذيولها بسكين حادة،

هل سبق أن رأيت شيئا كهذا؟

ويكـرر الجـزء الرابـع الجملة الأولـى «ثلاثة فئـران عمياء»، وينهي الأغنية في دائرة محكمة:

كفئران ثلاثة عمياء؟

نحن نتذكر الأغاني بسبب بنيتها الواضحة: بيت شعري، وبيت شـعري، والكورس، والجسـر، وبيت شـعري، والكورس، والآلة الموسـيقية، وبيت شـعري، وكورس. قد تخفي الألحان الجميلة تقنيـات بنيـة الأغنية، لكن الهيكلة الموسـيقية لتلـك الأغنية تغدو مقبولة مع الاستماع اللصيق والقدرة على التعرف على الأجزاء.

كان يطلب من كتّاب الجيل القديم أن يقدموا مع مسـودات أعمالهم تفصيلا دقيقا لذلك العمل. وكان ذلك التفصيل يأتي على شكل قوائم، كالتالي:

.i

.A

.B

.i

.ii

.a

.b

.c

.ii

وهكذا دواليك.

وكانـت مشـكلتي تكمـن في عدم تمكني مـن تجاوز الحبكة

والتخطيط لما بعد الفصل الثالث. كان عليَّ أن أواصل الكتابة حتى أصل إلى ذلك الجزء، وأنتظر أن تتكشف بقية القصّة أمامي. لقد أدى بي ذلك إلى اللجوء إلى حيلة تساعدني على تخطّي هذه العقبة، وهكذا اخترعت تقنية التخطيط العكسي. وهي أن أكتب مسودة القصة أولاً، ومن ثم أضع القائمة التفصيلية outline. وقد اتضح لي أنها تقنية ناجحة، فعندما لا أستطيع استخلاص الرسم التخطيطي للقصة من المسودة، فإن ذلك يعني أنني لا أستطيع تبيّن أجزاء القصة. وهنا ستنكشف أمامي العيوب التي يعانيها هيكل وبنية القصة ككل.

وعلى الرغم من أنني لا أعمل وفق قائمة تخطيط، فإنني أعمل وفق خطة، غالبا ما تكون على شكل جمل وعبارات أخربشها في دفتر صغير. دعوني أخبركم بتقنية أخرى تعلمتها؛ الخطة المبدئية أو المرتجلة، شأنها شأن الأرقام والفواصل في القائمة التفصيلية، تساعدني على رؤية الأجزاء الكبيرة من القصة.

هاكم خطة لجنازة أحد أشهر العاملين في مجال الترفيه، «راي بولجر»، الذي أدى دور الفزاعة في الفيلم الشهير «ساحر أوز»:

1. البداية مع صورة وحوار من فيلم ساحر أوز.
2. المحطات المهمة في حياته كراقص في أعمال أخرى غير أوز.
3. أغنيته المعروفة «لقد أحببت إيمي ذات مرة».
4. شبابه: كيف أصبح راقصاً؟
5. حياته المهنية في التلفزيون.
6. صورة أخيرة من فيلم ساحر أوز.

لقد أعددت هذا المخطط العكسي بعد قراءة متمعنة لعمل «توم شاليز» الفائز في صحيفة واشنطن بوست. عندما تصل القصة إلى طولٍ معتبر، ينبغي على الكاتب أن يصنِّف الأجزاء. وعندما تتحول القصة إلى كتاب، يجب إعطاء الفصول عناوين. وفي الصحف والمجلات تحمل الأجزاء عناوين فرعية، وعلى الكاتب أن يكتب تلك العناوين بنفسه، حتى لو لم يستخدمها الناشر. وتكمن أهمية ذلك في أن العناوين الفرعية تُظهر بجلاء مفاصل العمل للمحرِّر المشغول، وتبين الأجزاء الكبيرة للقارئ المستعجل. وكتابة تلك العناوين ستمتحن قدرة القارئ على تصنيف تلك الفصول. وعندما تُكتَب تلك العناوين بشكل جيد، ستنكشف في برهة البنية الشاملة للعمل، وتفهرس الأجزاء، وتوفر منافذ إضافية إلى جوهر العمل.

في العام 1994 نشر أحد المحررين الشجعان، وهو «جين باترسون»، مقالة في صحيفة «سانت بطرسبورغ تايمز» بعنوان «من زوّرَ في المعركة: تجربة الحرب التكوينية». كانت مناسبتها الذكرى الخمسين لاجتياح النورماندي. وكان باترسون نفسه قد شارك في الحرب العالمية الثانية كقائد دبابة شاب تحت لواء القائد باتون. يبدأ باترسون مقالته الملحمية في خضم الأحداث:

> لم أرغب في قتل الجنديين الألمانيين حين صادفتهما عن طريق الخطأ في وسط الشارع الرئيسي في «جيرا برون». لقد قفزا من على دراجتيهما الناريتين دورة كاملة في الهواء عندما تجاوزا زاوية على مرمى أعمدة النيران التي أطلقتها أسلحتي. لقد سقطا متعثرين في خطاهما ووقفا

في مواجهتي على بعد 20 ياردة من فوهة المدفع والبنادق الرشاشة الخاصة بمدرعتي، وتسمرا في مكانيهما لبضع ثوان بلا حراك كفريسة أخذت على غرة. وظل الإطاران الأماميان لدراجتيهما الناريتين المسحوقتين يدوران في هدأة تلك اللحظة.

يقدم المقطع السابق سيرة مكتنزة للحرب. ومنه نستطيع استخراج خمسة عناوين فرعية بارزة تفصل هيكل العمل:

رجل من القرن العشرين

يقاتل مع مجموعة من الجنود الأشاوس

منبتة من أرض جورجيا الأمريكية

الموت العقيم

حقيقتان يقينيتان عن الحرب

لاحظ كيف يستطيع القارئ أن يتنبأ ببنية ومحتوى مقالة باترسون من خلال تلك العناوين وحدها، لأنها تقسم العمل إلى أجزاء أكبر، وتعطي أسماءً لتلك الأجزاء، وتجعلها كحركة جلية تحتوي على منطق وترتيب زمني واضحين، تمكن القارئ من فهم العمل وتذكره.

ورشة عمل

1. قسَّم شكسبير مسرحياته إلى خمسة فصول، كل فصل يحتوي على عدة مشاهد. اقرأ مسرحيتين من تلك: واحدة كوميدية والأخرى تراجيدية. على سبيل المثال مسرحيتا «كما تشاء» و«ماكبث». تفطن إلى هيكلة المسرحية، وإلى

ما كان يحاول شكسبير الوصول إليه عن طريق تقسيمها على ذلك النحو.

2. تناول أطول نص كتبته أخيرا وقسِّمه إلى أجزاء، ثم أعط كل جزء عنواناً أو عنواناً فرعيًّا.

3. خلال قراءتك طوال شهر واحد، تمعن فيما تقرأ من أعمال إبداعية، واكتشف الجزء الذي تتجلى فيه بنية العمل. بعد أن تنتهي من قراءة العمل، عد مرة أخرى لمراجعة عناوين الفصول، وانظر كيف أثرت في توقعاتك كقارئ.

4. يساعد الاستماع إلى الموسيقى الكتّاب على تعلم التأليف البنائي. بينما تستمع إلى الموسيقى حاول التعرف على الأجزاء المهمة من الأغنية.

5. في أثناء كتابتك قصتك القادمة، حاول العمل في ضوء خطة عفوية، بحيث تسهم في التخطيط لثلاثة إلى أربعة أجزاء من العمل. راجع الخطة متى ما دعت الحاجة إلى ذلك.

الأداة الرابعة والعشرون

تعلم الفرق بين التقارير والقصص

استخدم إحداها لإعطاء المعلومة والأخرى لتقديم التجربة

بعض الصحافيين يستخدمون مصطلح «القصة» برومانسية مبتذلة. يعدون أنفسهم نقلة للأخبار في عالمنا المعاصر، رواة الحكايات، نساجو الصوف. ثم، وغالبا، يكتبون تقارير مملة جداً.

ليس من الضروري أن تكون التقارير مملة، ولا أن تكون القصص مشوقة. لكن الفرق بين التقرير والقصة أمر مهم لتوقعات القارئ وأداء الكاتب. تظهر في أثير من التقارير شذرات من القصة - سمها أمثولات أو أقاصيص - بيد أن مصطلح «القصة» له معنى خاص، وللقصص متطلبات محددة، تخلق التأثيرات المتوقعة. ما الفروقات بين القصة والتقرير، وكيف يمكن للكاتب استخدامهما للمنفعة الاستراتيجية؟

يجادل العلامة الرائع لويس روزنبلات بأن الناس بصورة عامة تقرأ لسببين: المعلومات والخبرة. وهذا هو الفرق. وظيفة التقرير نقل الأخبار، أما القصة فتصنع الخبرة. التقرير ينقل المعرفة، أما القصة فتنقل القارئ، عبر حدود الزمان والمكان والخيال. التقرير يوجهنا إلى هناك، أما القصة فتضعنا هناك.

التقرير على هذا النحو: سوف يجتمع مجلس المدرسة يوم الخميس لمناقشة الخطة الجديدة لمعالجة التمييز العنصري. أما

القصة فتبدو على هذا النحو: لوحت واندا ميتشل بقبضتها في وجه رئيس مجلس المدرسة والدموع تنهمر بشدة من مآقيها.

كما تختلف الأدوات المستخدمة لتأليف التقارير والقصص أيضاً. لقد ساعدت الأسئلة الخمسة المعروفة في الصحافة (من، ماذا، أين، لماذا، ومتى) بالإضافة إلى (كيف)، الكتاب كثيراً في جمع ونقل المعلومات، آخذين القارئ في عين الاعتبار. تبدو هذه الأسئلة كأكثر عناصر المعلومات شيوعا. وسؤالي «لماذا» و«كيف» هي أصعبها. وباستخدامها في كتابة التقارير، تصبح هذه المعلومات جامدة زمنيا، تُثبت بحيث يتمكن القارئ من مسحها واستيعابها.

انظر ماذا يحدث عندما نفك القيد الزمني عن تلك الأسئلة ونحولها إلى سرد. في عملية التحويل هذه:

- تتحول «من» إلى شخصيات.
- تتحول «ماذا» إلى فعل (ماذا الذي حدث).
- تتحول «أين» إلى موقع.
- تتحول «متى» إلى تسلل زمني.
- تتحول «لماذا» إلى سبب أو دافع.
- تتحول «كيف» إلى عملية (كيف حدث).

يجب على الكاتب أن يحدد ما إذا كان المشروع يتطلب أن يصاغ على شكل تقرير أو قصة أو خليط منهما. الكاتب والمعلم جون فرانكلن يحاجج بأن القصص تتطلب صعودا وهبوطا في

الأحـداث وتعقيـدا في الحبكات ونقاط اسـتبصار فكريا وحلولا. وبينمـا يختـرع الروائيـون هـذه العناصـر في قصة مـا، يجب على الكتّـاب اللاقصصييـن نقلهـا بشـكل تقريري. في عقد السـتينيات مـن القـرن المنصرم عرض توم وولف كيفية الملاءمة بين التقارير الواقعية وتقنيات الكتابة الخيالية، على سبيل المثال ترتيب المشهد والعثـور علـى تفاصيـل الشـخصيات والتقـاط الحـوارات وتغيير وجهات النظر.

يتطلب السـرد قصة وراوياً. في المشـهد التالي من رواية «أن تقرأ لوليتا في طهران»[1]، تروي آذر نفيسي لحظة مفاجئة من أحد دروسها السرية في الأدب:

> عندمـا طرحت السـؤال عمّن يحسـن الرقـص على الطريقة الفارسـية على الصف، توجهت أنظار الجميع نحو سـناز. وهـي فتـاة خجولـة، ترفـض أن تظهـر مواهبها فـي الرقص علـى المـلأ. فتحلقنـا حولهـا لحثهـا وتحفيزها لكـي تقوم وترقـص. وحيـن بـدأت في التحرك مـن مقعدها بتردد كبير صفقنـا وشـرعنا فـي الغناء. نبهتنا نسـرين إلى أن نكف عن ذلك، لأن سـناز كانت تقوم من مقعدها ببطء شـديد، لاوية خصرها باشتهاء مقدس. وفي غمرة ضحكنا ومرحنا كانت هـي تـزداد شـجاعة وجـرأة. بدأت في تحريك رأسـها يمنة ويسـرة، تناغمت جميع أعضاء جسـدها في تواصل أثيري.

---

(1) الكتاب صدر بالعربية عن منشورات الجمل (بيروت – 2011)، ترجمة ريم قيس كبة. (ب. ع).

تلوي جسمها وهي تأخذ خطوات صغيرة لترقص بأصابعها ويديها. وجهها أضاء بنظرة مميزة توحي بالتحدي والجرأة وتجلب الاهتمام من حولها، لكن في اللحظة التي توقفت فيها عن الرقص، اختفت تلك الهالة المغناطيسية ورجعت إلى وضعها السابق.

يحرك المقطع السابق مشاعري في كل مرة أقرأه. ربما لا أكون أعرف الكثير عن جنس المؤلفة أو معتقدها أو ثقافتها أو بلدها أو نظامه السياسي، بيد أنني أجد نفسي قد نقلت في الثواني التي تستغرقها قراءة تلك الكلمات. إنها تضعني في تلك الغرفة، حيث أقف ضمن حلقة الفتيات الإيرانيات، منتشيا بسحر الراقصة.

الكاتب الجنوب أفريقي هينك روسو يمزج بنجاح بين تقنية القصة والتقرير، حيث ينقلنا بجملة واحدة إلى عالم وزمن مختلفين، وتجربة مريرة:

«حين أفاقت أكالو جرايس جرال من نومها كان في وسعها الشعور بنسيم الليل البارد يلفح وجهها، لكنها لم تستطع التحرك قيد أنملة. كانت معظم أجزاء جسدها مغطاةٌ بالرمال. لكن أين مسدسها؟ كانت تعلم أن عقوبة إضاعة سلاحها الناري هي الضرب المبرح على يد قائدها في جيش المقاومة. وبينما هي تصارع للقيام من قبرها الضحل، تذكرت بوضوح أحداث ذلك اليوم».

لكي نفهم السبب وراء اهتمام المؤلف بحياة هذه المرأة الأفريقية، يشرح لنا روسو كيف اجتازت الرحلة «من الجحيم إلى

الجامعة». مولكي يساعدنا على استيعاب قساوة هذه الرحلة انتقل روسو من نمط القصة إلى التقرير:

«عدد النساء اللواتي يلتحقن بالتعليم ما بعد المدرسي على أطراف الصحراء الأفريقية لا يتجاوز الربع من إجمالي الطلبة، وفق تقديرات البنك الدولي لتلك المنطقة في منتصف التسعينيات. إذ يقضي نحو 60 في المائة من النساء الأفريقيات حياتهن في العمل في الحقول والمزارع وتربية الأطفال. ومعدل إنجاب النساء في أوغندا هو سبعة أطفال للمرأة الواحدة، حيث الزواج المبكر شائع هناك، وعمر الفتيات اللواتي يجري تزويجهن لا يتجاوز الرابعة عشرة أحياناً في المناطق الريفية. وبينما توفر الحكومة الأوغندية 900 منحة دراسية فقط للراغبات في تكملة تعليمهن الجامعي، يصل مجموع المتقدمات لهذه المنح 10 آلاف امرأة».

رأينا كيف أن الكاتب خاطب عقولنا وقلوبنا في آن واحد عن طريق مزج أسلوب كتابة القصة والتقرير، مما جعلنا نفهم منطقياً ونتعاطف شعورياً.

ورشة عمل

1. ضع في بالك وأنت تطالع الصحف اليومية الفرق بين القصص والتقارير. ابحث عن المواضع التي كان يجب أن تحتوي على بعض السرد، وميِّز في التقارير القصص

المختبئة بين جنباتها.

2. استخدم النشاط السابق في مراجعة أعمالك. ابحث عن التقريرية في قصصك وعن السرد في تقاريرك.

3. أعد قراءة تحليلنا للأسئلة الستة في الكتابة الصحافية، وضعها حولك في المرة القادمة التي تكتب فيها. استخدمها لتحويل بعض مكونات التقارير إلى مشاريع سردية.

4. عندما تقرأ أي رواية مستقبلاً، انظر كيف زرع الكاتب بعض المعلومات السياسية أو التاريخية أو الجغرافية أو غيرها في نسيج السرد. وتعلم كيف يمكنك أن تستخدم نفس التقنية حينما تكتب أعمالك الشخصية.

الأداة الخامسة والعشرون

استخدم الحوار
كشكل من أشكال الفعل

الحوار يدفع السّرد، والاقتباس يبطئه

ينصح الروائي إلمور ليونارد الكتّاب بأن يحذفوا من نصوصهم الأجزاء التي يرون أن القارئ سيكون ميالا إلى تجاهلها عند القراءة، وأن يركزوا على ما يعتقدون أن القارئ سيهتم بقراءته بالفعل. لكن ما هذه الأجزاء بالضبط؟ إنه يلخص لنا مقصده:

«الفقرات النثرية الثقيلة التي تعج بكلمات أكثر من اللازم. تلك الفقرات التي يكتب فيها الكاتب لمجرد الكتابة وحسب، فتارة يتحدث عن الطقس، أو يصور لنا ما يجري داخل رأس البطل، بينما ربما كان القارئ يعرف بالفعل ما يجري داخل رأس البطل، أو أنه لا يهتم. أراهن أنكم لا تتجاهلون الحوار». (من جريدة نيويورك تايمز).

ربما كانت عاداتي في القراءة في ذهن ليونارد، فلقد كنت دائماً ما أتجاهل تلك الأعمدة الرمادية من النصوص لأجد مساحة بيضاء فيها تهوية للحوار. إن الخطاب البشري معبر عنه كحوار على الصفحة يجذب عيني القارئ، كما أنه يسهم في المضي بالأحداث قدماً إذا ما كان مكتوباً جيداً. تأمل هذا المشهد من رواية مايكل تشابون «مغامرات كافالير وكلاي العجيبة»:

«ثم التفتت إلى ابن عمتها وقالت: هل تريد أن ترسم قصصاً مصورة؟

وقف «جو» في مكانه وقد أحنى رأسه واستند بإحدى كتفيه إلى إطار الباب، وبينما كان «سامي» و«إيثيل» يتحدثان ويتناقشان، كان هو يتأمل في حرج مهذب، بتأمل البساط الرقيق بلونه الأصفر الضارب إلى البني، لكنه رفع رأسه في تلك اللحظة، وعندئذ كان سامي هو من شعر بالحرج، ورمقه ابن عمه من أعلى إلى أسفل وقد علا وجهه تعبير من يحاول سبر أغوار الشخص الذي أمامه ويحاول أيضاً أن ينذره.

ثم قال: نعم يا عمتي. أريد ذلك، لكن لديَّ سؤال: ما معنى قصص مصورة؟

عندئذ مد سامي يده نحو الملف الذي يحفظ فيه أشياءه فأخرج عدداً من مجلة المغامرات المصورة. كان العدد مهترئاً من كثرة ما قرأه سامي، الذي قدمه إلى ابن عمه».

إن الحوار يرسم ملامح القصص بطرق عديدة، لأن قوته تشدنا إلى المشهد وتنبه آذاننا إلى الحدث.

يلتقط كتّاب التقارير حديث الناس إلى هدف يختلف عن هدف الروائيين. فهم لا يستخدمون الحوار على الصفحة، ليس كحدث، بل كمانع للحدث، أي كمساحة في النص تعلق فيها الشخصيات على ما حدث. ولهذا التكنيك أسماء مختلفة في وسائل الإعلام. ففي الطباعة، يسمى النص المجتزأ من أحاديث الناس «اقتباساً»، ومراسلو التلفاز يسمونه «مقطعاً صوتيّا»، أما مذيعو الراديو فيستخدمون تعبيراً ثقيلا هو تعبير «الوقائع»، ببساطة

لأن شخصاً ما قد قال هذا الكلام فعلا.

غطت صحيفة «سانت بول بايونير» القصة المحزنة عن سنثيا شوت، مذيعة النشرة الإخبارية التلفزيونية التي تبلغ الحادي والثلاثين، نتيجة واحد من اضطرابات التغذية:

«لقد كنت هناك. وأعرف ما حدث. قالتها كاثي بيسن، صديقة سنثيا شوت وزميلتها في المحطة التلفزيونية التي تعمل بها، وأردفت: الجميع فعلوا ما اعتقد كل منهم أنه أفضل ما يمكن فعله، وحاولنا معاً أن نبحث في كل السبل الممكنة للتعامل مع شخص مريض تعرفه. بيد أن كل جهودنا قد ذهبت سدى، وليس في الوسع إلا أن يتساءل المرء: كيف لشيء مثل هذا أن يحدث؟».

اتبع كاتب هذا الخبر النصيحة التي توجَّه دائماً للصحافيين الجدد، إذ يقال لهم دائماً: ابدأوا الخبر دائماً باقتباس لافت للنظر، فللاقتباس الجيد فوائد عدة، هي أنه:

- يقدم صوتاً بشريًّا.
- يفسر شيئا مهما عن الخبر.
- يحدد المشكلة أو المعضلة.
- يضيف معلومات.
- يكشف لنا سمات أو شخصية المتحدث.
- يمهد الطريق لما سوف يلي.

بيد أن الاقتباسات تشوبها أيضاً نقطة ضعف مهمة. على سبيل المثال، انظر في هذا الاقتباس الذي يطالعنا من بين سطور خبر الصفحة الأولى من صحيفة نيويورك تايمز: «يمكننا توفير أقل

من اثنين من مائة في المائة إذا ما قللنا من مرات تناول طعامنا في المطاعم». يأتي هذا الكلام على لسان سيدة تدعى جويس ديفندرفر في معرض حديثها عن طريق تعامل أسرتها مع الديون المتزايدة نتيجة استخدام بطاقات الائتمان. لكن أين هي جويس وهي تقول هذه الكلمات؟ في المطبخ؟ أم في البنك حيث تسدد ديونها؟ أم في مكان عملها؟ إن أغلب الاقتباسات - بعكس الحوار القصصي - تفتقر إلى التحديد المكاني، إذ تبدو كلماتها وكأنها خارج حدود الحدث. إنها تعليق على الحدث، لا جزء من الحدث نفسه، لذا نجد أن مثل تلك الاقتباسات تعترض تيار السرد.

ويعيدنا هذا إلى قوة الحوار، فبينما تعطينا الاقتباسات الصحافية معلومات أو تفسيرات، فإن الحوار يزيد الحبكة الروائية عمقاً وثقلا. إن الاقتباس كلمات سمعها شخص ما قاصداً وبعلم المتحدث. أما الحوار القصصي، فهي كلمات يسمعها القارئ عفواً من دون علم الشخصيات. إن الكاتب الذي يعمد إلى استخدام الحوار يحملنا إلى مكان وزمان يمكننا من خلالهما أن نكون جزءاً من الأحداث التي تصفها القصة.

وقد يستخدم الصحافيون الحوار، بيد إن هذا نادراً ما يحدث، حتى إذا ما حدث بدا غريباً لافتاً جدًّا، تأمل هذه الفقرة التي كتبها صحافي حاز جائزة بوليتزر، وهي فقرة تتناول محاكمة إطفائي متهم بارتكاب جريمة بشعة ضد جيرانه:

«نادى محاميه اسمه فاستوي واقفاً ثم وضع يده على الكتاب المقدس وأقسم ألاّ يقول سوى الحقيقة ولا شيء سوى الحقيقة. ثم جلس داخل القفص ونظر إلى المحلفين

كي يتسنى لهم رؤية وجهه وتفحصه جيداً ومعرفة طبيعته.

ثم قال له المحامي:

– هل اغتصبت كارين جريجوري؟

– لا يا سيدي. لم أغتصبها.

– هل قتلت كارين جريجوري؟

– لا يا سيدي». (من صحيفة سانت بترسبورغ)

إن ما يقال عن استحالة توظيف الحوار في الكتابة غير الأدبية لا أساس له من الصحة، فعلى الرغم من أنه من الممكن الحصول على الحوار أو إعادة بنائه بواسطة البحث المتأني وباستخدام مصادر متعددة وتوثيقها على نحو ملائم، فإنه من الممكن أيضاً سماعه بشكل غير متعمد. إذ يحدث مثلا أن يتمكن أحدهم من سماع مشادة بين العمدة وأحد أعضاء مجلس المدينة فتُسجل وتُنشر، والكاتب الذي لم يحضر إفادة الشاهد من محاكمة ما، في وسعه الحصول على نصها من سجلات المحكمة، التي عادة ما تكون متاحة للعامة.

وهكذا، فإن الكاتب الماهر يمكنه توظيف الحوار إلى جانب الاقتباسات المشار إليها سلفاً، وذلك لإحداث تأثيرات مختلفة داخل الخبر الواحد، كما هي الحال في الخبر التالي، والذي نقتطفه من صحيفة «فيلادلفيا إنكوايرر»:

– لقد بدا وكأن هناك طائرتين تتقاتلان يا أمي.

قالها مارك كرسلر، الطفل ذو الأعوام الستة، والذي يقطن مدينة وينوود، لأمه جيل بعد أن هرعت إلى المدرسة. كان الطفل قد شهد لتوه تصادم طائرة ومروحية، ما نتج عنه تساقط الحطام فوق ملعب

مدرسة الطفل الابتدائية. وهاك مقتطف آخر من نفس الخبر لقد كان منظراً فظيعاً. قالتها هيلين أماديو، التي كانت تسير بالقرب من منزلها في شارع هامدين، حين وقع حادث التصادم المذكور. وأردفت هيلين قائلة: انفجرت الطائرتان وكأنهما قنبلة، وانتشر الدخان الأسود في صفحة السماء وكأنه يتدفق منهما من دون توقف.

تقدم هيلين أماديو هنا كلاماً مباشراً تقوله للصحافي كاتب الخبر من دون وسيط. لاحظ الفرق بين هذا الاقتباس وبين الحوار الضمني بين الصبي مارك ووالدته جيل. إن الصبيّ ذا السنوات الست يصف المشهد لأمه التي استولى عليها الفزع والهلع. بعبارة أخرى، يضعنا هذا الحوار في المشهد حيث نستطيع استراق السمع إلى الشخصيتين – الصبي وأمه – وهما يتحدثان.

وفي بعض الأحيان النادرة، يمزج الصحافي المعلومات التي يتضمنها الاقتباس بالقوة العاطفية للحوار، لكن هذا يحدث فقط حين يتحدث المصدر في أعقاب وقوع الحدث مباشرة، وفقط حين يركز المراسل على كل من الكلمات والأفعال معا. يطبق ريك براجز هذا في خبره عن التفجير الذي وقع في مدينة أوكلاهوما:

> «لقد شاركت لتوي في جراحة أُجريت لطفل كان جزءٌ من مخه يتدلى خارج رأسه». قالها تيري جونز، وهو فني يعمل في المجال الطبي، وهو يبحث في جيبه عن سيجارة، وقد بدا خلفه رجال الإطفاء الذين كانوا يبحثون بعناية شديدة بين أنقاض المبنى المنفجر، والذي تحول إلى هيكل وحسب. كان الإطفائيون يبحثون عن الأحياء وعن الموتى أيضاً. ثم أكمل تيري حديثه قائلا: «قل لي أنت، كيف يمكن لإنسان

ألا يحترم حياة الإنسان بهذا القدر». (من نيويورك تايمز).

تخلى عن الأجزاء التي يميل القارئ إلى تجاوزها، وأفسح المجال للأجزاء التي لا يستطيع مقاومتها.

ورشة عمل

1. اقرأ الصحيفة بحثا عن الاقتباسات، وفي الأدب القصصي بحثاً عن الحوار. تأمّل في فارق التأثير بينهما في القارئ.
2. ابحث عن فرصٍ غير مستغلّة لاستخدام الحوار في الكتابة الواقعية. انتبه جيداً للتقارير التي تتناول الجرائم، الجدالات المدنية، والمحاكمات.
3. أرهف سمعك للحوارات. مع دفتر في يدك، اجلس في الأماكن العامة، على سبيل المثال المجمعات التجارية، أو قاعات المسافرين. وتنصت على المحادثات القريبة، وسجّل بعض الملاحظات عما ستكون عليه هذه الحوارات لو أنها وُضعت في قصّة.
4. اقرأ عملا لكاتب مسرحي معاصر، مثل توني كوشنر. اقرأ الحوارات بصوتٍ عالٍ مع أصدقائك، وناقش إلى أيّ مدى تبدو هذه الحوارات مثل محادثات حقيقية، وإلى أي حدٍ تبدو مصطنعة.
5. قابل شخصين عن أهم المحادثات التي خاضا فيها خلال السنتين الأخيرتين. حاول أن تعيد خلق هذه الحوارات بما يرضيهما. تحدّث معهما منفصلين، ثمَّ مجتمعين.

الأداة السادسة والعشرون

اكشف مميزات الشخصية

أبرز السمات عبر المشاهد والتفاصيل

في مقالة رائعة، تصف «نورا إفرون» سيدة تأمل أن تفوز بمسابقة وطنية للخبز:

«إدنا باكلي، التي انتهت أخيراً من تمثيل ولاية نيويورك في المسابقة الوطنية لطبخ الدجاج، حيث انتهت إلى الفشل وصفتها لإعداد الدجاج المحمر بخليط البيرة والجبنة والكعك المطحون. أحضرت معها، لجلب الحظ، منديلها وحدوة حصان وقطعة نقدية لحذائها وقطعة قماش لحمل الأواني الساخنة مطبوعا عليها شخصية عجينة بلزبري[1]، وأيضاً مشبك لأمنا العذراء، وكل مجوهراتها ومن ضمنها حلية فضية على شكل شخصية عجينة بلزبري أيضاً. (من كتاب «كريزي سالاد»)».

أحببت ما لم تتضمنه الجملة، فلم تتضمن أوصافا مبهمة للشخصية، من مثل مؤمنة بالخرافات أو غريبة أطوار أو مهووسة. فتضمين إفرون لهذه التفاصيل الكثيرة ساعد في جعل شخصية إدنا

(١) بلزبري: هي شركة متخصصة في صناعة منتجات الخبز وتقديم الوصفات، وابتكرت الشركة شخصية بلزبري (شخصية طباخ على شكل عجينة) كشعار للمنتجات.

باكلي قابلة للتفحص. بينما الصفات المبهمة قد تخفي شخصيتها.

وصـف خبـر أوردته صحيفة يـو إس إيه توداي، فتاة مراهقة، راكبـة أمواجـا، فقـدت ذراعهـا بعد مهاجمة قـرش لها في هاواي. افتُتحت القصة على النحو التالي:

«لطالمـا كانـت بيثانـي هاملتون طفلـة عطوفة، لكن، منذ أن فقـدت ملهمـة ركوب الأمـواج الهوائية ذات الأربعة عشـر عاما ذراعها الأيسر، بعد مهاجمة قرش لها في احتفال عيد القديسين – الهالوين، أصبح عطفها أكثر عمقاً».

في رأيي هذه مقدمة سطحية، وذلك بسبب الصفة «عطوفة». غالباً ما يميل الكُتاب إلى تحويل التعبيرات التجريدية إلى صفات لتعريـف الشـخصية. فهنالـك كاتـب يخبرنـا بأن صاحـب المتجر كان «مليئا بالحماسـة»، أو أن المحامي كان «شـغوفا» في مرافعته الختامية، أو أن فتيات المدرسة كن «ذوات شعبية». بعض الصفات – مثل شـاحبة اللون، شـقراء، رشـيقة – تساعدنا على التصور. أما الصفات كـ«متحمس»، فما فهي إلا أسماء تجريدية مُقَنعة.

فالقـارئ الـذي يواجـه مثل هذه الصفـات يصرخ في صمت طلبـا للأمثلـة والأدلـة: «يـا سـيدتي الكاتبـة! لا تخبرينـي فقط بأن راكبة الأمواج الفائقة كانت عطوفة، أريني ذلك!». ولأعطي الكاتبة حقها، فقد فعلت ذلك.

تصـف جيـل ليبـر كيـف أن بيثاني هاميلتون «أصـرت بعينين دامعتين» من على سـريرها في المستشـفى، على «ألا يؤذى قرش النمـر، ذو الخمسـمائة رطـلٍ، الـذي هاجمها. لاحقـاً، قابلت هذه الفتـاة طبيبـا نفسـياً أعمـى وعرضـت عليه التبرعـات الخيرية التي

تلقتها لتمول عملية جراحية ليستعيد بصره».

«وفي ديسمبر، أسرت هاملتون مزيدا من القلوب – في جولة إعلامية في مدينة نيويورك – حيث خلعت سترة التزلج، بغتة وقدمتها لفتاة مشـردة كانت تجلس على الحاجز الحديدي في قطار الأنفاق في التايمز سـكوير. واكتفت برداء داخلي بلا أكمام. ومن ثم ألغت رحلتها للتسوق المُسرف، وبررت ذلك بأنها تملك كثيراً من الأشياء».

الآن فهمت، تلك الفتاة حقاً عطوفة.

يخلـق أفضـل الكُتـاب تصـورات مؤثـرة عن النـاس، صوراً تكشـف عن شـخصياتهم وعن تطلعات تلك الشخصيات وآمالهم ومخاوفهـم. كتبـت إيزابيـل ويلكيرسـون لصحيفـة نيويورك تايمز تصـف حـال أمٍ تملكهـا خوف شـديد على سـلامة أطفالها. لكنها ابتعـدت عـن اسـتخدام أوصاف مثل «يائسـة» و«خائفـة». بدلاً من ذلك، صورت لنا امرأة تُعد أطفالها للذهاب إلى المدرسة:

«ثم رشتهم.. رجّت علبة البخاخ ورشت معاطفهم، رؤوسهم، أياديهم الصغيرة الممدودة. رشّت عليهم من الأمام والخلف لتضمـن سـلامتهم فـي طريـق ذهابهم للمدرسـة، لمواجهة طلقـات الرصـاص، مسـتقطبي العصابـات، وعالـم مجنون وخطـر. إنـه زيت مقدس، استثنائي، له رائحة كرائحة عطر مـن مراكـز التجميـل. ويُغمض الأطفال أعينهـم بقوة، بينما ترشـهم رشـات طويلة غاضبة ليعودوا إليها أحياء سـالمين في نهاية اليوم».

بإعادة تكوين المشـهد، تأخذنا ويلكيرسـون إلى عالم العائلة

المكافحة، وتقدم لنا فرصةً للتعاطف معهم، حيث دعمت المشهد بكلمات منطوقة بألسنة الأطفال:

هـذه هـي قوانيـن أنجيلا ويتكر لأطفالها، تُذكر بانتظام على طاولة الطعام المصنوعة من خشب الفورميكا:

قال ويلي: «لا تتوقف لتلعب»[1].

وقال نيكولاس: «إذا سمعتَ صوت إطلاق النار.. لا تقف في الجوار».

ثم هتف الولدان معاً: «لأن طلقة الرصاص ليس لها عيون».

وقال ويلي: «إنها تدعو لنا، كل يوم».

وكتبـت باربـارا والـش لصحيفـة مايـن سـنداي تيلغـرام، مُعرفـة بمجموعـة مـن الفتيات اللواتـي تواجههن الضغوط الاجتماعية للمرحلة المتوسـطة. تبدأ القصة في أثناء حفلة مدرسـية راقصـة فـي قاعـة رياضية «تفوح منهـا رائحة عطر بالخوخ والبطيخ، ورائحة كولونيا حلاقة رخيصة، وحلوى تيـك تاك بالقرفـة، وعلكة الفقاعة». وكانت مجموعات من الفتيـات يرقصـن فـي دوائـر ضيقـة وهن يعدلن شـعورهن ويتحركن مع إيقاع الموسيقى.

قالت روبن: «أحب هذه الأغنية»[2].

وأشـارت روبـن إلـى مجموعـة كبيرة من الفتيـان والفتيات

---

(1) يوجد خطأ في تركيب الجملة في النص الأصلي لأنه ذُكر على لسان طفل. والأصل هو: Don’t stop off playing.

(2) تعمد الكاتب زيادة حروف العلة في النص الأصلي كطريقة المراهقين في الكتابة والكلام. النص الأصلي: I loooove this song.

من عشرين شخصاً مجتمعين حول الـ دي جي. وصاحت بصوت يعلو الموسيقى «هؤلاء هم المشاهير، ونحن لسنا كذلك».

أضافت إيرين: «نحن المجموعة متوسطة الشهرة»، «ليس عليكِ إلا أن تجمعي مجموعتك الخاصة وترقصي معها».

ردت روبن: «لكن ليس من الأناقة أن ترقصي مع شخص ليس مشهوراً كثيراً»، وأضافت وهي تشير بإبهاميها إلى الأسفل: «ستخسرين نقاطاً».

ماذا كان موضوع القصة؟ الكلمات التي كنتُ سأختارها ستعيدني إلى أعلى سلم التجريد: المراهقة، عدم الثقة بالنفس، ضغط الأقران، الوضع الاجتماعي، القلق، التعبير عن الذات، الضعف، تفكير المجموعة. كم هو أفضل لنا نحن القراء أن نسمع ونرى هذه الحقائق من خلال وقائع حدثت لشابات صغيرات مثيرات للاهتمام لهن صلة بأصوات حروف العلة المراهقة الخاصة بهن. هذا أفضل من أوصاف علماء الاجتماع المجردة.

ورشة عمل

1. بعض الكُتاب يدرسون ويبحثون حتى يصلوا إلى الصفة الغالبة، ليعبروا عنها بجملة واحدة. إليك مثالا: «والدة المشجعة مسيطرة ولا تطاق». قد لا يكتب الكُتاب هذه الجملة أبداً، عوضاً عن ذلك يحاول الكُتاب خلق مشهد يستطيع القارئ من خلاله أن يصل إلى هذا الاستنتاج من دون ذكره مباشرة. حاول أن تطبق هذا الأسلوب على

قصة من قصصك.

2. استمع إلى القصص المذاعة والمكتوبة للراديو العام الوطني، انتبه إلى طريقة سرد محتويات ومسببات القصة. وما هي الصفات الشخصية التي يهتمون بذكرها في خُطَبِهم؟ وكيف ستقدم هذه الخطبة بشكل مطبوع؟

3. اصطحب مذكرتك الشخصية في الأماكن العامة، في مركز التسوق، في الكافتيريا، في المدرج الرياضي. راقب سلوكيات الناس، مظاهرهم وأحاديثهم. دَوِّنْ ما يتبادر إلى ذهنك من صفات شخصية: بغيض، محب، مُراءٍ، مضطرب. والآن دون التفاصيل التي قادتك إلى استنتاج هذه الصفات.

الأداة السابعة والعشرون

ضع أشياء غير متجانسة ومثيرة للاهتمام جنباً إلى جنب

ساعد القارئ على التعلم من خلال التناقضات

في أفضل أحوالها، تساعدنا دراسة الأدب على فهم ما يسميه عالِم القراءة فرانك سميث بـ«نحو القصص». ذلك ما حصل لدى لقائي الأول بـ«إيما بوفاري»، البطلة الريفية الفرنسية ذات المخيلة الرومانسية إلى حدٍّ مأساوي. أتذكر ذهولي لدى قراءتي المشهد الذي يصف فيه الكاتب غوستاف فلوبير إغواء الزوجة الضجرة السيدة بوفاري على يد ابن المدينة رودولف بولانجيه. تدور الأحداث في معرض زراعي. في مشهد لاذعٍ مؤثر ومثير للضحك في آن واحد، يتنقل فلوبير بين عبارات العاشق الغزلية ونداءات مربّي الحيوانات في الخلفية. أتذكر الحوار بشكل أخذٍ وردٍّ بين عبارات مثل «لقد حاولت حمل نفسي على الرحيل ألفَ مرة، ومع ذلك لحقت بك ونداءات «سماد للبيع!»، أو «سيكون لي مكان في أفكارك وحياتك، أليس كذلك؟» و«هذه هي جائزة أفضل خنزير!».

جيئةً وذهاباً، جيئة وذهابا تكشف مجاورة العبارات هذه للقارئ، ولكن ليس للبطلة، نوايا رودولف الحقيقية. المجاورة الساخرة، هي العبارة المتحذلقة لوصف ما يحدث حين يوضع

شيئان مختلفان جنباً إلى جنب، وكل منهما يعلّق على الآخر.

يعمل هذا التأثير أيضاً في الموسيقى والفنون البصرية، وفي الشعر:

«دعنا نذهب إذن، أنت وأنا،
حين ينتشر المساء فوق السماء
مثل مريضٍ مخدّر فوق منضدة»

هكذا تبدأ «أغنية حب جي ألفرد بروفروك»، وهي قصيدة يجاور فيها تي. إس. أليوت بين الصورة الرومانسية للسماء عند الغروب والاستعارة السقيمة للمخدّر. التوتر بين هاتين الصورتين سيحدد النبرة المزاجية لكلّ ما سيلي. توفي إليوت في العام 1965، وهي السنة التي كنت فيها طالباً في الصف الأول الثانوي في الثانوية الكاثوليكية، وقد احتفت مجموعة منا بالحدث من خلال تسمية فرقتنا لموسيقى الروك باسم الشاعر. فقد أسميناها «تي إس أند ذي إليوتس»، وكان شعارنا «موسيقى لها روح»، كانت تلك محاولتنا البدائية في استخدام المجاورة الساخرة.

وماذا عن «بافي، قاتلة مصاصي الدماء» حين تصبح فتاة الوادي وبالاً على الشياطين؟

إن المزاوجة بين عناصر غير متوقّعة هي غالباً مناسبة للهزل، واضحاً كان أم خفيًّا. في فيلمه «المنتجون»، يبتكر ميل بروكس عرضاً موسيقيًّا اسمه «ربيع هتلر»، بطله قائد هيبيّ، ويظهر فيه راقصون على طريقة باسبي بيركلي يشكلون بأجسادهم الصليب المعقوف.

بالانتقال من الهزلية المخيفة إلى الجدّية القاتلة، تأمل في

هـذه المقدمـة لخبـرٍ صـادرٍ في صحيفـة «فيلادلفيـا إنكوايرر» عن الحادثة الذرية في جزيرة «ثري مايل»:

«4:07 صباحاً، 28 مارس، 1979

تتوقف مضختان عن العمل. بعد ذلك بتسـعِ ثوانٍ، يتحطم 69 قضيبـاً مـن البورون فـي القلب المنصهر للوحدة الثانية، وهي مفاعل ذري في جزيرة «ثري مايل». تشتغل القضبان. فيتوقف الانشطار النووي داخل المفاعل.

لكن الأوان كان قد فات.

لقد بدأت ما ستصبح أسوأ كارثة نووية تجارية في أمريكا».

ما تلا ذلك هي لائحة بحقائق رهيبة سيعلم بها المسـؤولون الرسـميون إلـى جانـب تفاصيـل مروعـة: «العاملون فـي المفاعل النـووي يلعبـون بالصحـن الطائر خارج بوابـة أحد المعامل لأنهم حبسوا خارجه من دون أن يتم تحذيرهـم من الإشعاع المنطلق من جـدران المعمـل». يصل التشـويق الناجم عن تلك الجمل الأولى القصيرة إلى ذروته حين ينتجُ المفاعل النووي المتوقف عن العمل إشـعاعاً يصيبُ العاملين الذين يلعبون بالصحن الطائر. الإشـعاع يصيب الصحن الطائر. مجاورة مفاجئة.

فـي بعـض الحالات، يحصل تأثير المجاورة من خلال بضع كلمـات مضمّنـة فـي سـياق الحكاية. فـي رواية الجريمة السـوداء «سـاعي البريد يدقّ الباب دائماً مرتين»، يرسـم الراوي خطته لقتل زوج عشيقته:

«لقـد نفذناهـا تمامـاً مثلمـا سـنحكيها. كانت السـاعة نحو العاشـرة مسـاء، وكنـا قد أقفلنا المطعـم، وكان اليوناني في

الحمام يغتسل كعادته كل ليلة سبت. كان عليّ أن أصعد بالماء إلى غرفتي، وأن أستعد لحلاقة ذقني، ثم أتذكر أنني قد تركت السيارة في الخارج. كان عليّ أن أخرج، وأنتظر كي أنذرها بواسطة بوق السيارة في حال قدوم أحد. وكان عليها أن تنتظر حتى تسمع حركته في حوض الاستحمام، وأن تدخل الحمام بذريعة البحث عن منشفة، ثم تضربه من الخلف بواسطة هراوةٍ كنت قد صنعتها لها بواسطة كيس سكر محشوٍّ أسفله بمحامل كريات حديدية».

يخلق جيمس م. كين في هذه الفقرة تأثيراً مزدوجاً، واضعاً «كيس السكر» البريء بين الميكانيكي «محامل الكريات» والجنائي «هراوة». يفقد كيس السكّر حلاوته حين يحوَّل إلى سلاحٍ للجريمة.

تستخدم الكاتبة في المواضيع العلمية، «أوليفيا جودسون»، هذه التقنية للفت انتباهنا إلى موضوعٍ كان يمكن أن يكون تافهاً، الدودة الخضراء المعروفة بـ «دودة الملعقة» من فصيلة بونيليا فيريديس:

«تتميز الدودة الخضراء المعروفة بـ «دودة الملعقة» باختلاف هائل قل نظيره بين حجم الدودة الذكر والدودة الأنثى، حيث إن الدودة الذكر أصغر من الأنثى بنسبة 200 ألف مرة. يبلغ متوسط حياة الأنثى بضع سنوات. ومتوسط حياة الذكر هو بضعة أشهر فقط – ويقضي حياته القصيرة داخل جهازها التناسلي، متقيّئاً الحيوانات المنوية لتلقيح بويضاتها. وزيادةً في الخزي، اعتُقِد، عند اكتشافه لأول مرة، أنه ليس إلا غزو طفيلي بغيض». (من مجلة Seed).

في وجهة نظر الكاتبة تلميح ماكر إلى مذلة الذكر البحري الصغير بوصفه رمزاً لنظيره البشري الجلف والمتصاغر. المجاورة هنا هي بين ممارسة الجنس لدى الدود وممارسته لدى البشر.

كنا نتوقع أن نرى تعبيرات متجاورة غريبة في أعمال الكتاب الساخرين والمتهكمين، على غرار ما نجده في هذه الفقرة عن طفل يلقى حتفه في عيد الميلاد في جهاز تنشيف في مغسلة:

أفضل ألّا أعيد سرد الصدمة والرعب اللذين عقبا وفاة «دون»: مناداتنا لأولادنا لنعلمهم بالخبر، مشاهدة جسد الطفل الهامد، صغيراً كرغيف خبز وهو يحشرُ في كيس بلاستيكي سميك - لا علاقة لهذه الصور ببهجة عيد الميلاد، وأرجو ألا يوهن ذكري لها من معنوياتك في هذا الوقت المميّز والجذل من السنة. (من كتاب عطلات جليدية). هذا الخلط بين صورٍ وأفكارٍ شاذة – المجاورة بين جريمة غريبة وخفة مرتبطة بمواسم الأعياد، إنه ديفيد سيداريس في أفضل أحواله.

لاحظوا أنني استوحيت نماذجي من الرواية والشعر والكوميديا الموسيقية والصحافة والكتابة العلمية والكتابة الساخرة – وهو دليل على فائدة هذه الأداة وتعدد استعمالاتها.

ورشة عمل

1. غالباً ما يرصد المصورون المحترفون تفاصيلَ بصريةً مذهلةً في العناصر المتجاورة: عابر سبيل يرتدي صداراً، مصارع سومو ضخم يحمل طفلاً صغيراً. ابقِ عينيك مفتوحتين لالتقاط هذه الصور وتخيل كيف يمكنك

التعبير عنها في كتاباتك.

2. أعد قراءة ما كتبته لترى ما إذا كانت هناك تجاوراتٌ مفاجئة مختبئة بين السطور. هل تستطيع تنقيح عملك لاستغلال تلك الفرص؟

3. الآن وقد أصبحت تعرف اسم تلك التقنية، ستبدأ بإدراك فائدتها بشكل أكبر في الأدب والمسرح والأفلام والموسيقى والصحافة. دع هذه النماذج في بالك. وابحث عنها في الواقع بينما أنت تقوم بالأبحاث لتدعم كتاباتك.

الأداة الثامنة والعشرون

مهد للأحداث المثيرة والخواتيم القويّة

ازرع الأدلّة المهمّة مبكراً

كانت تجربة شبابي المروعة أن قرأتُ «اليانصيب» لشيرلي جاكسون – قصة قصيرة، بدؤها البراءة: «كان صباح اليوم السابع والعشرين من يونيو وضّاحاً مُشمِساً بتأثير الدفء المنعش ليوم صيفي تماما؛ كانت الأزاهيرُ تتفتح في تَرَفٍ وكان العُشبُ أخضرَ بغزارة». لا بد أنني فكرتُ على نحو: ما أحسنه من يوم لتنظيم يانصيب القرية السنوي. من سيكون الفائز؟ بِمَ سيفوز؟ يتبيّن بعد ذلك، بالطبع، أن الفائزة هي «تيسي هاتشنسون» التي كانت جائزتها الرجم حتى الموت، كَبْشَ فداءٍ لطاعة أهل القرية العمياء للتقاليد. «صرخت السيدة هاتشنسون، هذا ليس عدلاً، هذا ليس صواباً. فانكبّوا عليها». مازالت هذه الكلمات تَرقَى عمودي الفقري زاحفة، وإن كانت قد مضت سنوات على مصادفتي إياها.

بيد أن الرجم «المفاجئ» مدلولٌ عليه، جليٌّ، في فقرات القصة الأولى: «كان بوبي مارتن قد ملأ جيوبه بالحصوات، وفي وقت قصير تبعه في ذلك الأولاد الآخرون وهم يختارون من الحصوات أمْلَسَها وأكثرها استدارة». قدّرتُ أن تلك الحصوات كانت، بلا شك، قِطَعَ أُلعُوبةٍ ما يلعبها الصبيان. لم يخطر في بالي أنها كانت تنبئ بنهاية للقصة مستحيلة التصور.

شاهدتُ قبل فترة قصيرة فيلماً ذكَّرني بقوّة الاستباق. وفّرَت الأدلة المزروعة في القصة مُقَدَّما ما قد يصفه تعريفٌ مُعجميٌّ بـ«إشارات التطوّر المبهمة» لأحداثٍ مستقبلية مهمة.

نجد أحداثاً مريعة تنقلب إلى ضدها في هاري بوتر وسجين أزكابان عندما تكشف هرميون لهاري قُدرتها على السفر عبر الزمن إلى الماضي، بواسطة تعويذة تقلب الزمن تلبسها في جيدها. للوهلة الأولى يبدو انعطاف الحبكة مفاجِئاً. عند مشاهدتي الفيلم للمرة الثانية، رأيتُ كيف أن المُخرِج يُشير إلى الزمن، لا سيما في الصور المرئية للبندولات العملاقة والآليات الساعيّة الجسيمة.

قد يحتاج تقدير كل تأثيرات الاستباق في الروايات والأفلام إلى مراتٍ عِدّة من القراءات أو المشاهدات. ويصبح الأسلوب الفني أكثر شفافية في أعمال أقصر طولاً. تأمل هذه القصيدة السردية، «العم جيم»، لبيتر مينكه:

ما يذكره الأطفال عن العم جيم
هو أنه على قطار الرحلة إلى رينو ليتمم طلاقه
كي يتمكن من الزواج ثانية
قابل امرأة أخرى وأفاق في كاليفورنيا.
قضى سبع سنوات في حَلّ ذاك الحُلم
لكن رجُلاً يستطيع أن يغنّي مثل العم جيم
مقدر له أن يتورط بين فينة وأخرى
كان يتوقع ذلك وكُنا نتوقع ذلك.
قالت أمي إن ذاك لأنه كان الابن الأوسط،
وقال أبي، نعم، أينما وجدت مشكلة

ستجد جيم في وسطها.
عندما فقد صوته فقد كل صوته
عند سكين الجرّاح ورفض الحنجرة
التي حاولوا زرعها. في الحقيقة رفض
تقريباً كل شيء. قالوا، أُنظر،
الأمر في يدك. كم عاماً
تريد أن تحيا؟ والعم جيم
رفع إصبعاً واحداً.
إصبعه الأوسط.

يعطينا الشاعر شعراً ذا مغزى قد مُهّد له بالاستباق في المقطع الذي يتوسط القصيدة. جيم هو الطفل الأوسط، ويتوسط المشكلات دوماً؛ إذاً لِمَ لا يرفع ذاك الإصبع الأوسط في النهاية؟

الاستباق في القصة؟ نعم. في الفيلم؟ نعم. في القصيدة السردية؟ نعم. في الصحافة؟ دعنا نرى.

في العام 1980 اصطدمت ناقلة نفط ضخمة بجسرٍ مديدٍ قُرب بلدتي، مدمِّرةً أكثر من ألف قَدَمٍ من مسافة امتداد الجسر، مُلقِية بحافلةٍ وبضع سياراتٍ مسافة مائتي قَدَمٍ إلى قاع خليج تمبا، وقتلت أكثر من ثلاثين شخصاً. كان جين ميلر العظيم من صحيفة ميامي هيرالد في البلدة لمهمة أخرى، ونجح في العثور على سائق سيارة انزلقت حتى توقفت على بعد أربعة وعشرين إنشاً من الحافة المسننة. هنا مقدمته الجديرة بالذكر – على هامش القصة الأساسية:

أوشك ريتشارد هورنبكل – تاجر سيارات، ولاعب غولف، ومَعمَدانيّ – الجُمعة أن يقود سيارته الـ Buick Skylark الصفراء

خارج جسر Sunshine Skyway نحو خليج Tampa لولا أن توقفت قبل مسافة قدمين.

تلك الجملة البسيطة تحوي سبعا وعشرين كلمة، ولكن كل واحدة منها تعمل على تطوير القصة. في البداية، يستغل ميلر لقب بطل القصة غير المألوف – Hornbuckle – في المجاز الخاص بالسيارات. سينتهي المطاف بالقصة إلى أن تصبح حكاية تاجر سيارات يسوق سيارة مُستعمَلة ذات مكابح جيدة. وميلر – وهو أستاذ في التفاصيل – يكسب في عداد المسافات مقداراً لا بأس فيه من خلال «Buick Skylark الصفراء». تتناسب كلمة «الصفراء» مع Sunshine، وتتناسب كلمة «Skylark» مع «Skyway». إنه يلعب بالكلمات.

بيد أن المتعة الحقيقية تأتي مع تلك الأسماء الثلاثة التي تقع بعد الفاعل، لأن كلاً منها استباق لخطٍّ سردٍ في القصة. تُجهّز عبارة «تاجر سيارات» توصيفاً خاصاً بجدول عمل هورنبكل وكيف انتهى به الأمر إلى الحضور في ذلك المكان يومئذ. وتعمل عبارة «لاعب غولف» على إعدادنا لتلك اللحظة الجنونية حيث يعود هورنبكل – في أثناء هروبه من السيارة – لجلب عِصِيّ الغولف من الصندوق. (من المحتمل أن تكون كُرته عَلَت هضبة التبت لاحقاً يومئذ). كذا تفسح كلمة «مَعمَداني» المجال لاقتباسٍ مُلتوٍ، حيث يُقسِم المؤمن الممانع الذي عاد ناجياً أنه سيحضر إلى الكنيسة في الصباح التالي. «تاجر سيارات، ولاعب غولف، ومَعمَدانيّ».

يتوارث هذا الأسلوب في أدب المسرح اسم «سلاح تشيخوف». كتب الكاتب المسرحي الروسي أنطون تشيخوف في رسالةٍ خَطّها في العام 1889: «لا ينبغي للمرء أن يضع بُندقية

مشحونة على المسرح إن لم يكن هناك مَن يفكّر في أن يطلقها».

أختم كلامي بالحديث عن استراتيجية أسميها «فخذ خروف هيتشكوك». تخبر حلقة بتاريخ 1958 من سلسلة ألغاز ألفرد هيتشكوك عن قصة ربّة بيت حامل تقتل زوجها الخائن باستخدام فخذٍ مجمّدٍ لخروفٍ، ثم تُطعِم المحققين أداة الجريمة. إن الأحداث في هذه الكوميديا السوداء التي كتبها روالد دال مُنبَّأ عنها في العنوان، «خروف للمذبحة».

ورشة عمل

1. هل يحدث أن تخالف قاعدة سلاح تشيخوف؟ هل تضع في عملك عناصر تبدو مهمة عالياً ثم لا يعود لها دورٌ بعد ذلك؟
2. ربما لم تنتبه إلى أسلوب الاستباق في الأفلام، أو الأدب القصصي، أو أدب المسرح حتى الآن. الآن وقد صار لديك اسم له، ابحث عن أمثلته.
3. لا ينفع الاستباق في الأساليب السردية فحسب، بل في الكتابة الإقناعية أيضاً. إنَّ لعمودٍ كتابيٍّ جيّدٍ وكذلك لمقالةٍ جيدةٍ غرضاً يُكشَف عنه في النهاية غالباً. ما التفاصيل التي تستطيع إدراجها مبكراً لاستباق خاتمتك؟
4. في الأدب الواقعي، يجب البحث عن التأثيرات الأدبية أو تبليغها، لا اختراعها. في مشروعك الكتابي القادم، وأنت تبحث، أُنظر إن كان في وسعك تصوّر شكلِ خاتمةٍ ما. يمكنك بذلك أن تجمع تفاصيلَ تعين على استباق خاتمة نصّك.

الأداة التاسعة والعشرون

لتوليد الإثارة،
استخدم محفزات التشويق الداخلية

لتشد انتباه القارئ دعه يترقّب

ما الذي يجعل كتاباً أو قصة ما غير قابلة للمقاومة، ومشوقة جداً بحيث لا تستطيع التوقف عن قراءتها؟ واحدة من الأدوات التي لا يمكن الاستغناء عنها، هي محفزات التشويق الداخلية. هذا الأسلوب يترك القارئ متلهفاً للمزيد، كأنه واقع تحت سحر ما. والتشويق يجعل القارئ، وأحياناً إحدى الشخصيات، متعلقاً بترقب.

لم يكن السبب وراء الشعبية الجارفة لرواية «شفرة دافنشي» هو أسلوب مؤلفها (دان براون) في الكتابة النثرية، بل الحبكة الذكية للقصة المبنية على تسلسل المشوقات الداخلية. وللتدليل على ذلك لنقرأ معاً التأثير الواضح لهذه التقنية في المقاطع التالية:

«بينما كان يسقط، تراءى له شكل شبحي شديد الشحوب يحوم فوقه قابضاً على سلاح ناري. بعد ذلك أطبقت عليه حُلكة دامسة».

«وقبل أن تتمكن صوفي وتيبنج من الرد، اجتاحهما بحر من أضواء الشرطة الزرقاء وأصوات صفارات الإنذار الهادرة قادمة من أسفل التلة وبدأت في الصعود حتى بلغت منتصف

الطريق إليهما».

«بوجـه قاطـب قـال تيبنج: أصدقائي، يبـدو أن هنالك قراراً مهماً علينا اتخاذه، وعلينا فعل ذلك في أسرع وقت».

«ضغـط لانجـدون علـى الـزر صفـر، وهو متأكد فـي قرارة نفسـه أن الثواني القليلة القادمة قد تحمل الجواب لسـؤال ظل يحيره طوال تلك الليلة».

«شـعر لانجدون بجسـمه يرتعش وهو يتوغل داخل الغرفة الدائرية. من المؤكد أن هذا هو المكان الصحيح».

كل مقطع من المقاطع السابقة هي نهاية فصل. مشعلة فضول القارئ في معرفة ماذا سـيحدث لاحقاً. ولذلك إن أردت أن تبيع الملايين من نسخ كتابك عليك تعلم حرفة التشويق.

وأنت لسـت في حاجة إلى حبكة شـديدة التعقيد لكي تأسـر فضول القارئ. تأمل مذكرات (توني هيندرا) الأب جو كيف يصف الراهب الحكيم والمحسن الذي ساعد المؤلف في اجتياز الأوقات العصيبة التي واجهته في شبابه عن طريق النصح والإرشاد. ولنقرأ معاً نهاية الفصل الثالث «وفجأة سـمع صوت أحذية وهي ترتطم بأرضيـة الممـر وحفيف أردية طويلة ترافقها. فتح الباب، وهنالك وقـف أحـد أغرب المخلوقات البشـرية التـي رأتهن عيناي». ليس من الضروري أن ترسـم مشـهداً غاية في الغرابة لكي يكون لديك مكون تشويق، وحدها الرغبة في معرفة ماهية شكل الأب جو، ما دفعني إلى قراءة الفصل التالي.

ولـم اضطـر إلـى البحـث بعيـداً عن مثـال للمحفـز الداخلي

للتشويق، فقد عثرت على صفحة من صحيفة محلية تصف الصراع الذي دار من أجل منع مجموعة من السكان المحليين من القفز من أعلى جسر شاهق للغاية. لم تشكل هذه الحادثة مشكلة رهيبة لتلك المدينة وحسب، بل منحت لكل جسر شاهق سحراً جاذباً لكل راغب في الانتحار. وفي التالي نقرأ مقدمة القصة الخبرية التي كتبتها الصحافية جامي جونز:

«غادرت الفتاة الشقراء الكنيسة في عصر يوم عاصف وقادت سيارتها متجهة إلى أعلى جسر «صن شاين» الشاهق، مرتدية حذاءً ذا كعبٍ عالٍ وفستاناً لامعَ السواد. تسلقت حافة الجسر وهي تنظر نحو المياه الباردة الزرقاء على بعد 197 قدماً من تحتها. كانت الرياح الهادرة تحثها في مسعاها. لقد حان الوقت، قالت في نفسها.

رفعت ذراعيها عالياً باتجاه السماء ودفعت نفسها من على الحافة. تابعها رجلان في قاربيهما بنظريهما بينما كانت تغطس كإوزة في مياه شاطئ تامبا.

في منتصف الطريق نحو المياه شعرت برغبة جامحة في الرجوع. لا أريد الموت، خاطبت نفسها.

بعد ذلك بثوان قليلة ارتطمت بالمياه التي ابتلعتها كلياً ثم تركتها. كانت تصرخ وهي تخترق طريقها نحو سطح الماء».

لطالما تساءلت إذا ما كان من الأفضل لو أن الكاتبة أوقفت وصف المشهد في اللحظة التي رمت الفتاة نفسها من حافة الجسر. ومع ذلك، فإن التأثير لايزال قوياً بالطريقة التي رتبت فيها الكاتبة

الأحداث. لقد قسمت القصة إلى سبعة أجزاء، وفصلت كل جزء بثلاث نقط سوداء واضحة للعيان. وفي نهاية كل جزء كافأت القارئ بسرد درامي حفزه لقراءة بقية القصة.

قد لا نظن أن محفِّزات التشويق هي أداة تنبع من داخل النص. بل نربطها بأحداث المغامرات المتسلسلة في فيلم ما أو عمل تلفزيوني يحمل نهايات كبيرة. والأضخم من بين تلك النهايات، هي التي تأتي مع نهاية العمل أو الفيلم وتأسر فضولك وتغرقك في بحر من الحيرة والتساؤل. تأمل في العبارة التي تظهر في نهاية العمل «يتبع..»، العبارة التي تجعلنا ننتظر تكملة الجزء الثاني من المسلسل بفارغ الصبر.

ولقد عثرت على أمثلة أخرى للمشوقات الداخلية بينما كنت أقرأ بعض روايات المغامرات المخصصة للناشئة. أحمل بين يدي نسخة أول رواية من روايات «نانسي درو» الغامضة، «سر الساعة القديمة». ولأقرأ عليكم مقطعا من الصفحة 159، وهي خاتمة الفصل التاسع عشر:

> «وهي تقبض بشدة على البطانية والساعة بين ذراعيها، جاهدت نانسي درو بين الزحف والتعثر بالأشياء المبعثرة للخروج من الشاحنة قبل فوات الأوان. كانت خائفة من فكرة أن يكتشف اللصوص وجودها في الشاحنة.
>
> وحين بلغت الباب، قفزت بخفة على الأرضية. لقد صار في وسعها الآن سماع وقع أقدام ثقيلة تقترب أكثر فأكثر. أغلقت نانسي باب الشاحنة وأخذت تبحث كالمجنونة عن

المفاتيح.

«ياه، ماذا فعلت بهم؟» فكرت بذعر.

رأت أن المفاتيح سقطت من الباب على الأرض، فالتقطتها، ووضعت المفتاح الصحيح في القفل على عجل، ثم أحكمت قفل الباب.

لقد فعلت ذلك في اللحظة المناسبة تماماً. إذ ما إن عادت أعقابها حتى سمعت همهمات لأصوات غاضبة في الخارج. كان اللصوص يتجادلون فيما بينهم، بينما شرع أحدهم في العمل على فك قفل باب الحظيرة.

لقد انقطع سبيل الهرب. وشعرت نانسي بأنها محاصرة.

«يا إلهي، ماذا أفعل الآن؟» فكرت بيأس.

والآن بعد أن قرأت تلك الأمثلة عن محفزات التشويق الداخلية أتحداك أن تتوقف عن القراءة. فكر في الأمر. هذا الأسلوب يبعث الطاقة في كل حلقات أي مسلسل تلفزيوني. حتى برامج الواقع تجعلنا نتحمل الإعلانات التجارية كي نعرف أيا من المشاركين سوف يُقصى من البرنامج. وبذلك، فإن أي عنصر درامي يأتي قبل التغير في الأحداث هو نوع من أنواع المحفزات الداخلية.

ورشة عمل

1. عندما تقرأ المؤلفات الروائية أو أياً من الكتب الأخرى، لاحظ ما يكتب في نهاية الفصل. قيم مدى نجاح المؤلف في دفعك إلى تكملة القراءة من عدمه؟

2. ركز حينما تشاهد المسلسلات التلفزيونية في تكوينها السردي، وحاول استخراج أمثلة من خلال العناصر الدرامية على ما يجعلك تود تكملة المشاهدة.
3. إذا كنت تكتب لمطبوعة ما، تأمل في كتابتك للمحفزات التشويقية في نهاية كل قسم من مقالك، خصوصا إذا كانت تكملة المقال على صفحة أخرى.
4. إن كنت تكتب لمدونة أو موقع إلكتروني، تعرف على ماهية المحفزات التي يمكنك وضعها على نهاية الشاشة لجعل القراء يقومون بعناء تحريك الشاشة إلى أسفل لإكمال القراءة.

الأداة الثلاثون

ابنِ عملك حول سؤالٍ جوهري

القصص تحتاج إلى محرّك.. إلى سؤال يقدم الحدث إجابته للقارئ

من فعلها؟ مذنبٌ أم بريء؟ من سيربح السباق؟ أيّ رجلٍ ستتزوج؟ هل سينجح البطل في الهرب أم سيموت وهو يحاول؟ هل سيُعثر على الجثة؟ الأسئلة الجيدة تحفز القصص الجيدة.

إن استراتيجية السرد على درجة من القوة بحيث إنها تحتاج إلى اسم، وقد أعطاني توم فرينش هذا الاسم «مُحرّك» القصة (engine). وقد عرف فرينش المحرك بأنه سؤال تجيب عنه القصة للقارئ. إذا كان «المثير الداخلي» للقصة يقود القارئ من جزء إلى الجزء التالي، فإن المحرك يوجهه عبر منحنى من البداية إلى النهاية.

في كتابه «توصيل السيد ألبرت» يروي مايكل باتريني قصة مغامرة غريبة عبر البلاد. رحلة برية غير عادية. من كان رفيق رحلته؟ الطبيب الشرعي الكهل، الذي شرّح جثة ألبرت آينشتاين واحتفظ بدماغ الرجل العظيم في زجاجة لأربعين عاما. ثلاثتهم: اتجه ثلاثتهم – الكاتب والطبيب والدماغ الذي في صندوق السيارة – غرباً للقاء ابنة آينشتاين. هل سيتخلى الطبيب المراوغ أخيرا عن الدماغ الذي كان له تميمة الحظ السعيد ومشروع حياته؟ لا تظهر هذه الجملة في القصة أبداً، لكنّها تبقي تركيز القارئ على الوجهة

عبر الرحلات الجانبية المثيرة للفضول طوال الطريق.

بينما كنت أفكر في هذه الأداة، مررت بقصة نُشرت في صحيفتي المحلية عن رجل عُين موظف استقبال في مركز «وول مارت» للتسوق:

«انتظر تشارلز بيرنز ثلاثة أسابيع ليقول:

«أهلاً بكم في وول مارت».

عندما تُفتح أبواب أول مركز كبير لسوق «وول مارت» في سانت بطرسبرغ صباحاً، سيكون وجه بيرنز من أول الوجوه التي سيلتقيها المتسوقون.

إنّه مُستقبِل المتسوقين».

ولأن هذا المقال اللطيف كُتب قبل الافتتاح بيوم، فنحنُ لا نرى تشارلز بيرنز كفاعل. إنه لا يحيي أحداً. لذا، ليس هنا كمحرك للقصة، ولا حتى أسئلة بسيطة مثل: كيف كان يومه الأول في الاستقبال؟ أو ماذا كانت ردة فعل أول المتسوقين؟ أو كيف كانت تجربته بالمقارنة مع التوقعات؟

في العدد نفسه من الصحيفة قرأت قصة أكثر جدية بكثير عن أحد الناجين من تسونامي سريلانكا:

«في جناح طب الأطفال بمستشفى المدينة هنا، يرقد أشهر أيتام التسونامي في سريلانكا، ويسيل لعابه، وحين يتعكر مزاجه، فإنه يئن وينوح في وجه الزوار حول مهده».

«هويته مجهولة. وعمره، بحسب رأي موظفي المستشفى، بين أربعة وخمسة أشهر. وقد صار يُعرف واشتهر باسم الطفل رقم 81، وهو رقم الإيداع في الجناح لهذه السنة».

«إن مشــكلة الطفل 81 الكبرى، ليســت أنه غير مرغوب فيه، بل في أنه مرغوب أكثر من اللازم.

حتى الآن، طالب به تسعة أزواج مدعين أنه طفلهم المفقود».

هذه القصة، التي ظهرت للمرة الأولى في صحيفة النيويورك تايمز، فيها محرّك معزز ومشحون. إن كنتم مثلي، فإن المحرك أتى في هيئة أسـئلة من أمثال: ماذا سـيحدث للطفل 81؟ هل سـنعرف يومـا اسـمه وهويتـه؟ مـع من سـيذهب الطفـل رقـم 81، ولماذا؟ كيـف سـيتمكنون من التثبت مـن والديه الحقيقيين ضمن كل هذه الادعاءات المتضاربة؟

الحـق يقـال إن هـذه القصة تثير أسـئلة خاصة بها، ليس فقط بشـأن ما سـيحدث لاحقا، بل وأيضاً عن المعنى الأسـمى للقصة؛ هـل مـن المحتمـل أن تكون الأسـر التسـعُ المطالبـة بالطفل رقم 81 كلهـا تعتقـد صادقـة أنه من لحمهـم ودمهم؟ هل من المحتمل أن الآبـاء الذيـن ليـس لديهـم أطفـال يبحثون عـن نعمةٍ في خضم هـذه الكارثـة؟ هـل من الممكن أن الطفل الجذاب قد حفز شـهية المطالبين به على نحو غير متاح لطفلة؟ كلّ هذه النظريات مُتداولة في شوارع كالمونلي.

القصـة، خصوصـا تلـك التـي تتضمـن حبـكات ثانويـة، قد تتضمن محركات مصغرة. في الفيلم الموسيقي «The Full Monty» يحاول مجموعة من عمال المصانع العاطلين كسب رزقهم بالعمل كراقصي تعرٍّ. سـيكون المحرك شـيئا من مثل هل سـيمضي هؤلاء الرجـال ذوو الأحجـام الغريبـة فـي التعري إلـى النهاية؟ – وكيـف سيكسبون المال والحب من ورائه؟ ولكن إليكم ما سيجعل هذه

القصة تعمل: لدى كل من الرجال شيء مهمّ على المحكّ يحفزه محركه الخاص. هل سيستعيد الرجل البدين شرارة الحب في حياته الزوجية؟ هل سيتمكن الرجل الهزيل من استعادة حقه في حضانة ابنه؟ وهل سيستطيع الكهل تسديد ديونه المتراكمة؟

عندما عملت «جان وينبورن» محررة في صحيفة «بالتيمور صن» ساعدت فريق عملها على خلق مجموعة من الشخصيات لقصصهم عبر طرح السؤال التالي: أيّ الشخصيات لديه مهم على المحك هنا؟ قد تؤدي الإجابة إلى تكوين محرك للقصة: هل ستتحقق أمنية الخاسر في المسابقة في نهاية المطاف؟

أتصور محرك القصة مثل ابن عم لما يسميه لاجوس إيغري «فرضية» القصة. يقول إيغري لكل شيء هدف، أو فرضية. فرضية «روميو وجولييت» هي أنّ «الحب العظيم يقهر كل شيء حتى الموت» وفي ماكبث، الفضية هي «الطموح العارم يدمر نفسه بنفسه». أما في أوثيلو، فالفرضية هي «الغيرة تدمر نفسها وموضوع حبها». تأخذ الفرضية سؤال المحرك وتحوله إلى قضية موضوعية (thematic statement). ومن الممكن إعادة تحويله بسهولة: هل ستؤدي غيرة أوثيلو إلى تدميره وتدمير المرأة التي يحب؟

يوضح «توم فرنش» الفرق بين «محرك القصة» وموضوعها: «بالنسبة إليّ، محرك القصة قوة أولية وعميقة تدفع القصة إلى الأمام وتبقي القارئ مقيداً حتى النهاية. أما عن طريقة استخدام الكاتب لهذا المحرك - الأفكار التي نستكشفها على امتداد العمل والمواضيع العميقة التي نأمل في إلقاء الضوء عليها - فهي مسألة اختيار. هناك مثال جيد على

ذلـك: المشـهد الافتتاحـي للفيلـم «المواطـن كايـن» يمهّد لأشـهر محـرك قصـة على الإطـلاق، «ماذا تعنـي روزبد؟» لكنّ الفيلم لا يتحدث عن مزلجة كاين ولا عن طفولته. مع ذلك، نجد أن بحث المراسـل عن حل لغز كلمة المحتضر الأخيرة «روزبد» يحرك القصة ويدفعها قدماً ويبقينا متابعين لها بينما يستكشـف أورسـن ويلز معاني عميقة في مواضيع السياسة والديموقراطية وأمريكا. أحجية «روزبد» تقودنا عبر ما كان في الأصل درسا مدنيا في الطبيعة الحقيقية للقوة».

أخيراً، يجب أن نشير إلى أن بعض القصص لا تحركها أسئلة «ماذا؟» بل أسـئلة «كيف؟». نحنُ نعرف مع شـارة البداية أن بوند سـينتصر علـى الأعداء ويحظى بالفتـاة، لكننا نريد أن نعرف كيف سيفعل ذلك. يخيل لنا أن فيريس بيولر اللطيف – من فيلم إجازة فيريس بيولر – لن يعاقب على تغيّبه، لكننا نسـتمتع بمعرفة كيف سيفلت من ذلك.

الكتّـاب الجيـدون يتوقعـون أسـئلة القـارئ ويجيبـون عنهـا، والمحـررون سـيبحثون عـن ثغـرات فـي القصـة وأسـئلة محوريـة لـم يجـب عنهـا الكاتـب، أمـا رواة القصص فيضعون هذه الأسـئلة كمسـتويات للسـرد، ويخلقـون حالـة فضول لدى القـارئ لا ينطفئ إلا بوصوله إلى النهاية.

ورشة عمل

1. راجع كتاباتك الأخيرة. وابحث عن محركات القصة، أو ما يقارب كونه محركا، فيها.

2. اطلع على القصص التي تثير انتباهك. هل تحتوي محركات قصة؟ وإذا وجدت، فما هو السؤال الذي تمنحك القصة إجابته؟

3. ابحث عن محركات للقصص في الأفلام والتلفزيون. هل تحتوي حلقة من «أحبّ لوسي» محركا؟ ماذا عن حلقة من «ساينفلد»؟ والتي يفترض ألا تكون عن شيء محدد. ماذا عن إحدى حلقات الدراما البوليسية؟

4. وأنت تقرأ التقارير الصحافية، لاحظ القصص التي تفتقر إلى التطور وتحتاج إلى الطاقة المحرك.

الأداة الواحدة والثلاثون

ضع العملات الذهبية على طول الطريق

كافئ القارئ بالنقاط العالية.. في المنتصف على وجه الخصوص

كيف تحافظ على مسير القارئ خلال قصتك؟ كنا قد وصفنا في السابق ثلاث تقنيات تفي بهذا الغرض: الإنذارات، الأحداث المثيرة، ومحركات القصة. يقدم دون فراي تقنية أخرى من خلال المثال التالي: تخيل أنك تمشي على طريق ضيقة في عمق الغابة. تمشي مسافة ميل لتجد عند قدميك عملة ذهبية. تحملها وتضعها في جيبك وتكمل المسير ميلاً آخر لتجد، بكل تأكيد، عملة ذهبية أخرى. ماذا ستفعل حينها؟ تكمل المسير لميلٍ آخر بحثا عن عملة أخرى بالطبع.

مثل صاحبنا الذي يسير في الغابة، يكوّن القارئ كذلك توقعات عما يختبئ له في الطريق. حين يواجه القرّاء معلومات وتفاصيل مملة في البداية على وجه الخصوص، سيتوقعون مزيدا من المادة المملة في القادم من القصة. أما حين يقرأ القرّاء سرداً زمنياً، فإنهم سيتساءلون عن الحدث القادم.

فكر في العملات الذهبية على أنها أي تفاصيل تكافئ القارئ. البداية الجيدة في حد ذاتها مكافأة، والكتّاب المحترفون لديهم ما يكفي لوضع شيء برّاق في النهاية؛ مكافأة أخيرة؛ دعوة

للقـراء ليعـودوا إلـى قراءة أعمالهم. ولكن ماذا عن المسـاحة بين البدايـة والنهايـة؟ مـن دون حافز العملات الذهبية، قد ينتهي الأمر بالقـارئ إلـى الانجـراف خارج الغابة. بيد أنني لم أقابل قط كاتباً، وإن كان مـن كبـار الكتّـاب، كان قـد تلقّى المديح على إبداعه في كتابة منتصف القصة، وهو السبب الذي يجعل الاهتمام بالمنتصف ضئيلا.

يقـول المحـرر المعروف بارني كيلغور: «أسـهل ما يسـتطيع القارئ فعله هو التوقف عن القراءة».

قـد تظهـر العملـة الذهبية على هيئة مشـهد صغيـر أو حكاية: «انثى حيوان كبير ذو قرون أسفل تتهادى عند السياج ثم تعدو نحو السهل، بحوافر تطبّل بقوة». هذا مشهد بديع «تمتم راعي بقر».

وقـد تظهـر العملة كذلك على هيئـة حقيقة مُفاجئة: «البرق.. يُخشى أشد الخشية من قِبل أي رجل ممتطٍ في سهل مفتوح، وكثير من رعاة البقر لقوا حتفهم على يده».

وقد تظهر كاقتباس معبّر: «قال السـيد ميلر: معظم رعاة البقر الحقيقيين الذين أعرفهم ماتوا منذ زمن».

هـذه العمـلات الذهبية الثلاث ظهرت في قصة فائزة تناولت ثقافـة رعـاة البقـر الآيلة للزوال، وهي بقلم بيـل بلَندِل الذي كتبها لصحيفـة وول سـتريت، وهـي صحيفة تأخذ مسـألة مكافأة قارئها على محمل الجد، وأحياناً على محمل الهزل.

من الموضوعات الشـائعة في الدراسـات الشكسبيرية، أهمية الفصـل الثالـث. الفصـلان الأولان يقومان بالبنـاء والتصعيد نحو لحظـة تحـوي تجليًـا أو فعـلاً قوياً. بينما يقـوم الفصلان الأخيران

بحـل التوتـر، الـذي يتكـوّن في منتصف مسـير المسـرحية. بعبارة أخرى، يضع الشاعر عملة ذهبية هائلة تماماً في منتصف مسرحيته. لقـد اختبـرت صحـة هـذه الفكرة في أعظم مسـرحيات شكسـبير التراجيدية لأجد هذا النمط مكتملاً فيها جميعاً. في الفصل الثالث من «هاملت»، يصنع الأمير الشـاب مسـرحية في قلب المسـرحية ليكشف بها غدر الملك؛ وفي «عطيل»، يحرض الـ«Iago» الخائنُ الشـخصيةَ الرئيسـة علـى الاقتنـاع بخيانة زوجته لـه. وفي «الملك لير»، يُعرّى الملك العظيم تماما من كل شـي ليُترك مولولاً وسـط عاصفة.

لقـد قـررت خوض تجربة أدبية، متسـلحاً بأدلـة تثبت وجود الذهب في المنتصف. ومشـيت نحو مكتبتي والتقطت أول عمل أدبـي عظيـم وقـع عليه نظري، وكان رواية «هكلبيري فِن» للكاتب مـارك تويـن. كانـت نسـختي، التي صـدرت عـن My Riverside، تحتـوي علـى اثنيـن وأربعيـن فصـلا، فقفـزت نحـو المنتصف – الفصـل 21 – لأرى إن كان الكاتـب قـد خبـأ بعضاً من الذهـب. لم يخِب ظني. يروي «هَك» حكاية مضحكة عن ممثلين شكسبيريين رديئين يجوبان الأنحاء بمسرحيتهما، مدمرين صيت الشاعر الكبير بتمثيلهما المشين. بذلك أصبحت أشهر مقولات شكسبير خليطا من عباراتٍ مألوفة: «أكون أو لا أكون، تلك هي المسألة المحض» وأتسـاءل إن كان اسـتخدام تويـن لهذيـن الممثليـن التافهيـن فـي منتصف روايته للسـخرية من المشـهد المركزي لمسرحية هاملت محض مصادفة.

هـذا يجرّنـي إلى الحديث عن عملتـي الذهبية المفضلة على

الإطـلاق، وهـو مقطـع مـن تحقيق كتب في العـام 1984 بقلم بيتر راينيرسـن لجريدة سـياتل تايمز. ظهرت العملة الذهبية في فصل طويـل ضمـن سلسـلة عن صناعـة طيارة جديدة، هـي بوينغ 757. الفصل الذي تناول الهندسة، على سبيل المثال، تضمن تفاصيل لا نهاية لها عن باب الركاب، واحتوائه على خمسمائة جزء جُمعت بواسطة 5900 مسمار.

حالما بدأ اهتمامي بالتلاشي، وصلت إلى مقطع وصف كيفية اختبار المهندسين لسلامة نوافذ قمرة القيادة، والتي تتعرض دائماً لاصطدام الطيور بها:

«تتعامـل بوينغ بحساسـية مع ما يتعلـق بموضوع اختبارات الدجاج، وتوضح أنها مُلزمة من قبل إدارة الطيران الفدرالي على إجرائها». إليكم ما يحدث:

تخدّر دجاجة حية تزن 4 أرطال وتوضع في كيس بلاستيكي رقيق، للتقليل من قوة جذب الحركة الهوائية. يوضع حينها الطائر المحفوظ في كيس داخل مدفع ضاغط للهواء.

ثم يقذف بالطائر نحو نافذة الطائرة بسرعة 360 عقدة وعلى النافذة تحمّل الاصطدام. ويقال إن هذه التجربة قذرة.

لم يكن اجتياز الاختبار يتطلب خروج الزجاج ذي سـماكة البوصة الواحدة، والذي يضم طبقتين من البلاستيك، منه من دون خـدوش، وإنمـا يجب ألا يُخترق. يُعاد الاختبار تحت ظروف متعددة: تبرّد النافذة باسـتخدام النيتروجين السـائل، أو تُطلـق الدجاجـة نحـو منتصف النافـذة أو حافتها. «نحن نمنح بوينغ خياراً»، يقول بيرفِن مازحاً. «إما أن يسـتخدموا

دجاجة تزن أربعة أرطال بسرعة 200 ميل في الساعة، أو دجاجة تزن 200 رطلٍ بسرعة أربعة أميال في الساعة».

بعد القراءة عن اختبار الدجاجة، لا يستطيع أي أحد أن يفكر في السفر عن طريق الطيران أو الكولونيل ساندرز بالطريقة ذاتها مرة أخرى.

في حين يعلم كتّاب الروايات والنصوص السينمائية قيمة النقاط العالية الدرامية أو الفكاهية في القصة، يواجه الصحافيون قصورا معينا. فأعمالهم مثقلة للغاية لدرجة تدفع بالمحرر المتفاني إلى ارتكاب الفعل الخطأ للسبب الصحيح.

يقول المحرر المعجب للكاتب: «هذا اقتباس رائع»، «فلنرفعه إلى الأعلى».

«سيتعلم القرّاء الكثير من تلك الملاحظة. فلنرفعها إلى الأعلى». وهكذا دواليك. رفع المقاطع الجيدة إلى البداية يكرّم المادة، ولكنه قد يضرّ بالقصة. والنتيجة هي إعلانٍ خادع. بذلك ينتهي الأمر بالقارئ إلى ثلاث أو أربع فقرات جذابة، متبوعة بالفائض المسموم الذي ينجرف إلى القاع.

ورشة عمل

1. فكّر في استراتيجية العملات الذهبية. راجع آخر كتاباتك لترى إن كانت مثقلة بالكثير. فتّش عن فُرص ضائعة لخلق بُنية أكثر توازناً.
2. احمل فكرة العملات الذهبية معك في قراءاتك ومشاهدتك للأفلام. وادرس بُنية القصص باحثاً عن

المواضع الاستراتيجية للعُقد الدرامية أو الفكاهية.

3. خذ إحدى المسودات التي تعمل عليها وحدد العملات الذهبية فيها. ارسم نجمة بجانب أي عنصر براق في القصة. بعد ذلك، ادرس مواضعها وفكر بتحريكها في أنحاء القصة.

4. اختبر إمكانياتك في تحديد العملات الذهبية خلال بحثك. حين ترى أو تسمع وقع واحدة منها، ادرسها بعمق حتى يكون لها أفضل التأثير في قصتك.

5. حاول إيجاد المنتصف الجغرافي في بعض من كتاباتك. هل بإمكانك رؤية عملات ذهبية فيه؟

الأداة الثانية والثلاثون

كرّر وكرّر وكرّر

التكرار المتعمد يربط الأجزاء بعضها ببعض

التكـرار فعـال فـي الكتابـة، لكـن فقـط إن تعمّدتـه. فتكـرار الكلمـات المفتاحيـة، العبـارات، وعناصـر القصة سـيخلُق إيقاعاً ووتيـرة وبنيـة وطولا موجياً يعزز الموضوع الرئيس للعمل. يعمل مثـل هـذا التكـرار في الموسـيقى وفـي الأدب وفـي الدعاية وفي الفكاهـة وفـي الخطابات وفي البلاغة السياسـية وفي التعليم وفي الوعظ الديني وفي التوجيه الأبوي – وحتى في جملتنا هذه، حيث تكررت الكلمة «في» عشر مرات[1].

التكـرار يمنـح الحديـث والحوار قواماً، ويضفي على الأدب الدرامي شعوراً بأن هناك أناسا حقيقيين يتحدثون في عالم واقعي:

«روي: إني أحتضر، جو. ورم خبيث.

جو: يا إلهي.

روي: أرجوك، دعني أُنهي حديثي.

قلـة مـن النـاس تعرف عن مرضي، وأنا أخبرك به فقط لأني لا أخشـى «الموت»! فما الذي سـيجلُبه الموت ولم أواجهُ سابقا؟ لقد عشت. و«الحياة» هي أسواء ما هنالك. (يسخر

(1) تكررت كلمة «في» في النسخة العربية 9 مرّات. (ب. ع).

من نفسه بلطف). أنصت إليّ، فأنا فيلسوف.

جو.. لا بد من أن تفعل ذلك. لا بد لا بد. الحب، إنه «فخ». المسؤولية، هذه فخ أيضاً. أنا أقول لك هذا، مثل أب لابنه: الحياة مليئة بالشرور، لا ينجو منها أحد. «لا أحد». انجُ بنفسك. «أيا كان» ما يثقلك ويُطلب منك وما يهددك، «لا تخف». لا تخف من أن «تعيش» عارياً ووحيداً وسط الرياح الفجة. عليك، على الأقل، أن تعرف هذا الأمر: ما هي قدراتك. ولا تسمح لأي شيء بالوقوف في طريقك».

هذا الحوار الرائع الاستثنائي اقتُبِس من المسرحية الملحمية «ملائكة في أمريكا» للكاتب توني كوشنر. التكرار جعل النص يبدو واقعيا لمسمعي. تأمل الكلمات التي اختار أن يكررها كاتب المسرحية بهدف التوكيد في مقطع مؤلف من 126 كلمة فقط[1]: «الموت» و«الحياة» و«لا بد» و«فخ» و«لا أحد» و«أيا كان» و«الخوف» و«العيش».

من الممكن أن يكون التكرار فعّالا في الجمل والفقرات، وأيضاً في الأجزاء الأطول من القصة. تأمل هذا المشهد من مذكرات مايا أنجلو «أعرف لماذا يغرد الطائر الحبيس»:

«اندفعت خنة صوته عبر النسيم العليل. من جانب المتجر، سمعناه أنا و«بيلي» يتحدّث مع أمي: «آني، أخبري «ويلي» أن يختبئ هذه الليلة. ثمة زنجي مجنون تهجّم على امرأة بيضاء اليوم. وسيأتي بعض الصبية إلى هنا في وقت لاحق».

وما زلت، حتى بعد مرور كل تلك السنوات، أذكر إحساس

(1) النسخة العربية تتألف من 123 كلمة.

الرعب الذي ملأ فمي بالهواء الجاف الحار، وجعل جسدي خفيفا.

«الصِّبْيَة»؟ أصحاب الوجوه الإسمنتية والنظرات الكارهة التي تحرق ثيابك عليك إذا رأوك تتسكع في الشارع الرئيس بمركز المدينة يوم السبت. الصبية؟ لا. بالأحرى رجال يغطيهم غبار وعمر المقابر، بلا جمال أو تعليم. إنه قبح وعفن الأعمال البغيضة القديمة».

حشت الكاتبة النص بلغة مثيرة للانتباه، من حوار صيغ بلهجة محلية إلى عبارات ذات مضامين إنجيلية. وربط تكرار كلمة «صبية» بينها.

يستخدم الكُتاب التكرار كأداة للإقناع، وقلة منهم من يستخدمه بإتقان كالمتميز بسيرته في مجال الصحافة – مايكل غارتنر – الحائز جائزة بوليتزر في الكتابة التحريرية. للنظر في هذه المقتطفات المقتبسة من «الوُشوم والحرية»:

«لنتحدث عن الوُشوم.

لم نرَ ذراعي «جاكسون وورن»، العامل في الخدمات الغذائية في جامعة ولاية آيوا، لكنها تبدو مقرفة، صليب معقوف (سافاستيكا النازية) على ذراع، وشعار كي كي كي (كو كلوكس كلان) على الذراع الأخرى.

أف!

يا له من فعل بغيض..

حتى إدارة الجامعة تجده كذلك، لذلك استجابت لشكوى طالب ما، قاموا بإعادة تعيين وورن لوظيفة أخرى بشكل

مؤقت، حتى يكون بعيداً عن مرأى العامة.

أف!

يا له من فعل مشين..» (من صحيفة دايلي تريبيون، أميس، ولاية آيوا)

تكرار غارتنر لكلمة «أف» و«بغيض ومشين» كانت لضبط الحوار، بهدف الحفاظ على حرية التعبير حتى وإن عُبر عن ذلك بطريقة بغيضة.

«هل تذكر حارقي العلم في تكساس؟ والمتظاهرين ضد النازية في سكوكي؟ والمتظاهرين ضد الحرب في كل مكان؟ المواطنين المحميين، كلهم من دون استثناء. الأمر بغيض أحياناً، مشين أحياناً، مهين أحياناً أخرى.

لكن يصحّ ذكره، دائماً».

الأداة الأساسية المستخدمة هي التكرار، التكرار، التكرار. ممزوجة بقليل من تغاير الألحان. وفي نهاية كلمة العدد للمجلة، يوضح غارتنر الرسالة التي يريد أن يوصلها من خلال صاحب الوشم للطلاب في الحرم الجامعي.. الوشم الذي يبغضه الأغلبية:

«الرسالة التي تحاول إيصالها واضحة:

هذه مدرسة تؤمن بحرية التعبير.

هذه مدرسة تحمي المعارضة.

هذه مدرسة تقدس أمريكا.

هذا ما يجب أن يقوله المسؤولون في ولاية آيوا.

وبالنسبة إلى جاكسون وورن المُزَين بشعارات الكراهية، هو نفسه يجب أن يكون شعاراً للحرية».

وكما أوضحنا في الأداة العشرين، أن عدد الأمثلة له معنى، وأيضاً هنا - يوجد معنى لعدد التكرارات، ثلاثة تكرارات تترك شعور الانسجام الكامل للنص، أما تكراران فهما للمقارنة وكشف التغاير؛ كشعارات الكراهية مقابل شعارات الحرية.

بالنسبة إلى استخدام غارتنر للتكرار فهو استخدام مدروس، وليس مجرد مصادفة. «إنها لَازِمَة»، قالها غارتنر لتشيب سكانلان:

«التكرار الإيقاعي وإعادة الكلمات لكن بأثر مختلف كل مرة، إنها تكاد أن تكون آلة موسيقية. أحب مسارح برودواي الموسيقية ولطالما رغبت أن أكتب مسرحية موسيقية. لم أفلح في تأليف الأغاني لكن أستطيع أن أكتب الكلمات، لأني أحب التلاعب بالكلام، القوافي، الأوزان الشعرية والإيقاعات. أحياناً، أعتقد أن هذه الكتابات هي كلمات أغنية لم تؤلف أبداً».

التكرار في أيادي فناني الكتابة والشعراء له قوة في رفع مستوى الخطاب، وتفوقه لمستوى الأساطير والكتاب المقدس. على سبيل المثال، هذه الكلمات من كتاب «ليلة» لإيلي ويزل، والمعلقة على جدار في المتحف الأمريكي لذكرى الهولوكوست:

«لن أنسى أبداً تلك الليلة، أول ليلة في المخيم، تلك التي حولت حياتي إلى حياةٍ أطول بسبع مرّات، لن أنسى أبداً الدخان. لن أنسى أبداً وجوه الأطفال الصغيرة، أجسادهم التي تحولت إلى دخان تحت سماء صامتة. لن أنسى أبداً تلك النيران التي استهلكت إيماني إلى الأبد. لن أنسى ليل صمت المحرومين من الرغبة في عيش الحياة، للأبد.

لـن أنسـى أبـداً تلك اللحظات التي قتلـت إيماني وروحي، وحولت أحلامي إلى رماد. لن أنسى أبداً تلك الأشياء، وإن قضي عليّ أن أحيا حياة بطول عمر الإله نفسه. أبداً».

قـد يكـون التكـرار مؤثراً جداً، وأيضاً قد يكون مهدداً. وذلك حالـة المبالغـة في شـد الانتباه وتوكيـد معنى القصة. إذا كنت قلقاً من المبالغة في التكرار تستطيع أن تطبق هذا الاختبار:

احذف كل التكرارات، واقرأ النص عالياً، من دون الكلمات المكـررة. كـرّر الكلمات الرئيسـة أو المفتاحية مرة واحدة، كررها مرة ثانية. إذا بالغت في التكرار، سيتضح ذلك من صوتك، وتأثيره في مسامعك.

ورشة عمل

1. اعرف الفرق بين التكرار وبين الحشو (والإسهاب الزائد عـن الحاجـة). الأول مفيد، فالتكرار مصمم ليحدث أثراً معيناً أما الأخير فلا فائدة منه، مجرد اسـتهلاك كلمات. اقرأ عملك بنفسـك، ابحث عن أمثلة كررتها أو أسـهبت في تكرارها. ماذا سـيحدث لو قللت من الحشـو وثَبّتّ التكرار؟
2. اقـرأ مقتطفات من مختـارات لخطابات تاريخية وابحث عن التكرار، عدّ قائمة لأسباب تكرار الكاتب للكلمات، ابدأ القائمة بهذا السبب: قد يكون التكرار ليساعدنا على التذكر، أو لإقامة حجة، أو لترك أثر عاطفي.
3. حاول أن تعيد كتابة نص إيلي ويزل، كتمرين كتابي. قلل

بقدر ما تستطيع من استخدام كلمة «أبداً»، لكن من دون أن تغير المعنى. الآن اقرأ النص الأصلي والنص المنقح الخاص بك - بصوتٍ عالٍ -، وفكر بما توصلت إليه من نتائج.

4. التكرار يجب ألا يكون بليغاً على نحو مبالغ فيه، على سبيل المثال، تستطيع أن تذكر أو تقتبس رمزاً أو صفة ما، ثلاث مرات في القصة، في المقدمة وفي المنتصف وفي الختام لتربط العناصر بإتقان. ابحث عن أمثلة لهذا الأسلوب من التكرار في القصص الجديدة.

5. ينصح الكاتب الإنجليزي جون روسكن ويقول: «قل كل ما تريد قوله بأقل عدد ممكن من الكلمات، وإن لم تفعل فإن قارئك حتماً سيتخطى هذه الكلمات. قل ما تريده بأبسط الكلمات المتاحة، وإلا فإنه بالتأكيد سيفهمها بشكل خطأ». استخدام هذا المعايير (أقل عدد ممكن من الكلمات وأبسط الكلمات المُتاحة) يساعدنا في تقييم التكرار في الأعمال المذكورة أعلاه.

الأداة الثالثة والثلاثون

اكتب من زوايا سينمائية مختلفة

حوّل دفتر ملاحظاتك إلى كاميرا

قبل اختراع الكاميرا، كان الكتّابُ يكتبون وكأنهم يصورون فيلماً سينمائيًا، فقد تأثر الكتاب بالأعمال الفنية التي تعتمد على الصورة، كالبورتريهات ولوحات النسيج وما إلى ذلك، وأفادوا منها كثيراً، واستوحوا منها كيفية تغيير بؤرة تركيزهم قرباً وبعداً بحيث يمكنهم تصوير الشخصيات ورسم المشاهد كما ينبغي.

وفي عصرنا الحالي، ينتج الكتّاب أعمالهم وقد أخذوا في اعتبارهم إمكانية تحويلها إلى أفلام سينمائية. غير أن استخدام التكنيك السينمائي في الكتابة قديم قِدَم الأدب الإنجليزي نفسه. فعلى سبيل المثال نجد أن الكاتب مجهول الاسم الذي ألف «ملحمة بيوولف» قد استخدم الأسلوب السينمائي في إبداعه لرائعته تلك، إذ كان يبتعد بالصورة بحيث يرى القارئ مواقع أحداثه البطولية من أراضٍ شاسعة وبحار لا حدود لها، ثم يقترب ويقترب ليصور تفاصيل دقيقة، من مثل الجواهر التي تزين أصابع الملكة، أو ما يبدو في عين أحد الشياطين من لمعان مخيف.

وقد اختفى الكتاب الملحميون في عصرنا هذا وحل محلهم كتاب من أمثال ديفيد سيداريس، الذي اعتاد مشاهدة الأفلام

منذ صغره، وصار يرى العالم من خلال عدسته الخاصة، عدسة الأديب الساخر، إذ يقول:

«كان عيد الهالوين يوافق يوم سبت في ذلك العام، وحين اصطحبتنا أمي إلى المتجر كانت كل الأزياء التنكرية الجيدة قد نفدت. وكانت النتيجة أن تنكرت أختاي في هيئة ساحرتين وتنكرت أنا في هيئة متشرد. كنت أريد أن أذهب بتنكري هذا وأزور منزل عائلة تومكيز، لكنهم كانوا قد غادروا المنزل قاصدين البحيرة، وكانت أنوار منزلهم كلها مطفأة، لكنهم تركوا أمام الباب علبة معدنية ملأى بحلوى الجيلاتين الملونة وإلى جوارها لافتة تقول: لا تكن طماعاً. وجديرٌ بالذكر أن حلوى الجيلاتين هذه من أحقر ما يمكن تقديمه للأطفال في الهالوين. ولا أدل على ذلك من أن كثيراً منها كان يطفو فوق صفحة الماء في الصحن الذي يشرب منه الكلب غير البعيد مني. وانتابني شعور بالتقزز وأنا أتخيلها وقد أخذت تسبح داخل معدتي بالطريقة نفسها، كما كان من المهين أن يُطلَب منك ألا تأخذ كثيراً من شيء لا تريده أصلاً». (من كتاب: اجعل عائلتك ترتدي القطن والجينز).

إنني أستطيع أن أرى الكاتب وقد أخذ يغير المسافة بينه وبين ما يصوره لنا هنا، في هذه الفقرة الواحدة، لأربع مرات على الأقل. إذ يقدم لنا، بادئ ذي بدء، لقطة سريعة للأطفال وقد ارتدوا ثياب الهالوين، ثم يقدّم لنا صورة منزل الجيران الغارق في الظلام، ثم يقترب أكثر فيسمح لنا بقراءة الكلمات المكتوبة على اللافتة،

ثم يزداد اقتراباً ليرينا صورة حلوى الجيلاتين الملونة الطافية في صحن الكلب، وربما يمكننا أيضاً أن نضيف صورة بأشعة إكس للحلوى الكريهة وقد أخذت تسبح داخل معدة الطفل.

لقد تعلمت استخدام التكنيك السينمائي في الكتابة من صديقي ديفيد فينكل، الذي كان يعمل مراسلاً صحافيًا للواشنطن بوست في كوسوفو في العام 1999، أثناء الحرب. أذكر أن ديفيد قد اعتاد تصوير المواقف آنذاك بأسلوب تحوّلت فيه الكلمات إلى لقطات، إذ رسم بقلمه صورة سينمائية للاجئين المعوزين، وقد صارت محاولات تقديم المساعدة لهم شرارة لحرب ضروس. يقول ديفيد:

«يلتقط أحد المتطوعين رغيفاً ويقذفه عشوائيًا. ما من احتمال أن يسقط الرغيف على الأرض، فهناك كثيرون ممن يراقبونه وهو يطير وقد تلاصقت أجسادهم، ثم يطير رغيف آخر، وثالث، وترتفع فجأة مئات الأذرع نحو السماء وقد أشرعت أصابعها وأخذت تلوح».

يستهل ديفيد هذه الفقرة بلقطة قريبة للمتطوع المذكور ثم يبتعد بالكاميرا ليرينا لقطة لمئات الأذرع، ثم يخرج الجمع عن السيطرة، ويركز ديفيد على امرأة بعينها فيقول:

تصرخ امرأة قائلة: «من أجل الأطفال! من أجل الأطفال!» وقد مدت ذراعيها محاولةً الوصول إلى العربة التي تحمل الإمدادات. ترتدي تلك المرأة معطفاً وفوق رأسها عصابة وفي أذنيها قرطان. وحين تعجز عن الوصول إلى العربة تخفض ذراعيها إلى مستوى رأسها وتغطي أذنيها بكفيها

لأن ابنتها، التي تبلغ الثامنة من العمر، تقف خلفها متشبثةً بها وهي تصرخ، إذ يكاد جسدها يُصهر من شدة الزحام. وخلفها تقف طفلة أخرى، ربما كانت في العاشرة من عمرها، وقد ارتدت قميصاً تزينه رسوم لقطط ونجوم وأزهار كما يغطيه بعض الطين. شعرها أحمر، وفيه طين.

فيما يلي أعرض عليك بعض الأوضاع الشهيرة لزوايا التصوير لعلها ترشدك في استخدامك «كاميرتك اللفظية» - إن جاز التعبير - لإحداث تأثيرات مختلفة:

1- وضع الصورة الجوية:

وفيه يبدو الكاتب وكأنه ينظر إلى العالم من علٍ، كأنما يقف فوق قمة ناطحة سحاب مثلاً. مثال ذلك قول أحد الكتاب: «ظل مئات الناخبين في دولة جنوب أفريقيا واقفين لساعات في صفوف شبيهة بأفاعٍ طويلة وذلك كي يُدلوا بأصواتهم».

2- اللقطة التقديمية:

وفيها يبتعد الكاتب بعدسته ليقدم لقارئه صورة إجمالية للعالم الذي يوشك القارئ على دخوله، والذي ستجري فيه الأحداث. وأحياناً تكون هذه اللقطة هي التي تخلق الجو العام الذي سيظل مسيطراً على القصة برمتها. مثال: وفي ثوانٍ لا أكثر، وبينما تتصاعد سحب الغبار من أرض المدرسة ضخمة مهولةً على نحو يوحي بشدة الانفجار الرهيبة، يُسمَع صوت طلقات رصاص مدوية، وتزداد حدتها فتتحول شيئاً فشيئاً إلى هدير مستمر.

3- اللقطة المأخوذة من مسافة متوسطة:

وفيها تتحرك الكاميرا ثم تتوقف على مسافة معقولة من الحدث بحيث يمكننا رؤية الشخصيات الرئيسة وطريقة تفاعلها بعضها مع بعض. وهذا هو ما يحدث عادةً في تغطية الأخبار في الصحف وما إلى ذلك. مثال: وقد نجا عشرات الرهائن وأخذوا يغادرون المدرسة متعثرين مترنحين وسط دوي الرصاص وانفجار القنابل. وكان الكثيرون منهم قد تعروا إلا من بعض أسمال بالية وتقلصت قسمات وجوههم من الخوف والتعب، وامتلأت أجسادهم بالجروح الدامية.

4- اللقطة القريبة (كلوز - أب):

حيث تقترب الكاميرا جداً من وجه الشخصيات فتسمح لنا برؤية ما ارتسم على وجوهها من تعبيرات الخوف أو الغضب أو الإشفاق من المرتقب أو الحزن والأسى أو السخرية وهلمّ جراً. مثال: تغضن جبينه وازدادت العلامات الشبيهة بأرجل الغراب في وجهه عمقا وهو يجاهد كي يفهم.. ثم جذب الرجل حزام سرواله إلى أعلى وحكَّ وجهه الذي لوحته الشمس، وحدق فيها وهو يحاول أن يكسب بعض الوقت لعله يفهم، ولكنه لم يفهم، وخشي أن يخبرها بأنه عاجز عن الفهم.

5- اللقطة القريبة جداً:

حيث يركز الكاتب على تفصيلة مهمة لم يكن القارئ ليدركها عن بعد، فقد يختار الكاتب، فعلى سبيل المثال، أن يركز

على خاتم وضعه أحد أفراد العصابة في خنصره، أو تاريخ وضع أحدهم حوله دائرة في التقويم (نتيجة الحائط) أو علبة الجعة فوق سيارة الشرطة. مثال: التقطت يد ممرضة قسم السرطان سمكة الزينة النافقة من حوض الأسماك بالعيادة، فالمرضى هنا لديهم ما يكفيهم من الهموم ولا ينقصهم ما يذكرهم بالموت.

وأخيراً أقول لك إنني قد حضرت، منذ سنوات، حفلا لفرقة رامونز – وهي فرقة من فرق موسيقى الروك الصاخبة – أقيم في ساحة مفتوحة تجاور مصحة بفلوريدا. وكان المشهد غريباً بحق. ففي الأسفل كان أفراد الجمهور يقفون وقد صبغوا شعورهم باللون الفيروزي وقصوه على طريقة الموهوك الشهيرة، بينما في الأعلى كانت هناك سيدات زرقاوات الشعر يقفن في الشرفات محدقات فيما يجري في الأسفل وقد بدا عليهن أنهن يعتقدن أن نهاية العالم قد حانت. وكان ثمة صحافي شاب يقف غير بعيد. كانت صحيفته قد أرسلته لتغطية الحفل، لكنه لم يكتب شيئاً بل ظل واقفاً في مكانه لمدة ساعتين من دون أن يخرج دفتره من جيبه. وبصعوبة قاومت رغبتي في اختطاف الدفتر منه. أعتقد أنه كان يستكشف المشهد على طريقة المصورين تلك. نعم. لا بد أنه كان يركز على ما يحدث في الأسفل ثم ينتقل ببصره إلى أعلى، ليرصده من زاوية مختلفة.

ورشة عمل

1. اقرأ مختارات من عملك الأخير، منتبهاً إلى المسافة بينك وبين أجزاء قصّتك. ابحث عما تميل إليه؛ هل

تحـرّك الكاميـرا حـول الموضـوع؟ أم تثبّتهـا في مسـافة وسطية آمنة؟

2. تغيير بعد وزاوية الكاميرا هو من صميم الفن السينمائي. تفـرّج علـى أحـد أفلامـك المفضّلـة مع صديـق، منتبهاً إلـى عمـل الكاميـرا. ناقض كيف يمكنـك وصف بعض المشاهد فيما لو كتبت للطباعة؟

3. عنـد خروجـك إلـى ميـدان البحث، خذ معـك كاميرا أو اسـتخدم كاميرا الهاتف الخلوي. هدفك ليس أن تلتقط صوراً قابلة للنشر، بل أن تبقي عينيك مفتوحتين. احرص على أن تلتقط صوراً من مسافات وزوايا مختلفة. راجع هذه الصور قبل أن تكتب.

4. في المرة القادمة التي تكتب فيها عن حدث، بدّل موقع المراقبة. استعرض المشهد بلقطة قريبة، ومن مكان بعيد جداً. من أمام المنصة ومن ورائها.

الأداة الرابعة والثلاثون

حضر التقارير واكتب المشاهد

ثمّ أعطِها ترتيباً ذا معنى

توم وولف ناقش أن الواقعية في القصة والرواية، تُبنى على أساس «تعاقب المشاهد واحدا تلو الآخر، وإخبار الحكاية عن طريق الانتقال من مشهد إلى مشهد، واسترجاع أقل قدر ممكن مما حدث لتمكين الحبكة السردية». وهذا يتطلب، بحسب بيان وولف في جريدة نيو جورناليزيم، «منجزات استثنائية في جمع التفاصيل» حتى يتحقق للكُتّاب أن «يشهدوا المشاهد فعلياً في حياة الآخرين».

قُدِّمَتْ هذه النصيحة منذ أربعين عاما، لكن الالتزام بها مازال يجعل نقل القصص عن طريق المشاهدة الحية تبدو حية.

«بغداد، العراق: على البلاطة الخرسانية الباردة، قام خادم الجامع بغسل جسد الشاب «أركان ضيف» ذي الأربعة عشر عاماً للمرة الأخيرة.

بواسطة قطع القطن المنقوع بالماء، مرَّرَ يده على جثة «ضيف» ذات اللون الزيتوني، هامدة منذ ثلاث ساعات، ولكنها لاتزال تضج بالحياة. جفّف جراح الشظايا الوردية من جلد ضيف الناعم عند ذراعه وكاحله الأيمن بخبرته المتوازنة، ثم نظّف وجهه المتقيح من الدم نتيجة فجوة

متمزقة في ظهر جمجمة «ضيف».

وقف الرجال واجمين في جامع «الإمام علي» منتظرين دفن الولد الذي، بحسب كلمات والده، كان «يشبه الوردة».

خادم الجامع حيدر كاظم سأَلَ: «ما ذنب الأطفال؟ ماذا فعلوا؟».

هذا هو عمل «أنطوني شديد»، الحائز جائزة البوليتزر عن تغطية الحرب على العراق لمصلحة جريدة واشنطن بوست، منفذا أحد أشكال صحافة الاندماج[1]، ومقترباً من الحدث وهو يلتقط مشهدا دمويا تلو الآخر.

من الممكن أنْ تُلتقَط المشاهد أو تُخترع، ولكن من الممكن أيضاً أن تُستَذكر، كما في هذا المشهد من طفولة نورا إيفرون:

«إنه شهر سبتمبر، قبل أن تبدأ المدرسة. أنا في الحادية عشرة من العمر وعلى وشك أن أدخل في الصف السابع. لم نرَ بعضنا، ديانا وأنا، طوال الصيف. أمشي في شارع «والدن» مرتدية الجينز خاصتي وقميص والدي، أقضي الوقت، وحذائي اللوفر القديم حيث جواربي مدسوسة في داخله، وتأتي باتجاهي. آخذ نفسا عميقا.. شابة صغيرة، ديانا، بشعرها المجعد وخصرها ووركيها وصدرها، ترتدي تنورة منسدلة، قطعة الملابس التي قيل لي مراراً إنني لن أستطيع أن أرتديها حتى يكتمل نمو وركي لأقدر على تثبيت

(1) صحافة الاندماج: أسلوب الصُّحافيين الذين يزجون بأنفسهم مع الأشخاص المعنيين. الناتج النهائي يميل إلى التركيز على التجربة، وليس على الكاتب. [المترجم]

التنورة.

ارتخى حنكي وفجأة بدأتُ أبكي بشكل هستيري، لم أستطع التقاط أنفاسي وأنا أنوح، لقد خانتني صديقتي العزيزة ومضت من دوني إلى ذروة اكتمال جسدها». (**مقطع من سلطة مجنونة**)

المشهد هو القطعة الأساسية في الأدب السردي. كبسولة الزمان والمكان التي صنعها الكاتب، والتي يدخلها القارئ أو المشاهد. ما نجنيه من المشهد ليس المعلومات، بل الخبرة.

كنا هناك على الرصيف الجانبي مع «نورا إيفرون» وما زلنا.

كتبت الروائية هولي ليزلي على موقعها الإلكتروني: «كما أنَّ الذرّة هي أصغر وحدة منفصلة للمادة، فإن المشهد هو أصغر وحدة منفصلة من الرواية، إنه العنصر الأصغر من الرواية الذي يحتوي على العناصر الأساسية من الحكاية». أنتَ لا تبني حكاية أو كتابا من الكلمات والجمل والمقاطع، بل تصيغها من تراكم المشاهد، واحدا فوق الآخر وكل مشهد يغيّر شيئا قد أتى في السابق، وكل المشاهد تُحرك القصة بلا هوادة إلى الأمام.

منذ الطفولة ونحن نتنفّسُ المشاهد، نختبرها من الأدب وتقارير الأخبار، ومن الشرائط والكتب المصورة، ومن التلفاز والسينما، ومن الدعايات والإعلانات في الأماكن العامة، ومن ذكرياتنا وأحلامنا. بيد أن هذه كلها محاكاة، وعلى سبيل استخدام أحد المصطلحات القديمة بدقة، فإن هذه كلها تقليد للحياة اليومية.

انشغل أعظم الكتّاب بجعل المشاهد حقيقية، وفي واحدة من أكثر لحظات الأعمال المسرحية أهمية؛ الأمير هاملت (الفصل

2، المشـهد 3) يُوجه الممثلون المتجولون في كيفية خلق مشـاهد واقعيـة، لدرجـة أنهـم سيسـتحوذون علـى ضميـر الملـك القاتل: «لائموا الفعل مع الكلمة، الكلمة مع الفعل، بهذه الشعائر الخاصة لن تتخطوا تواضع الطبيعة». يجادل الأمير المكتئب بأن أي شيء مبالـغ فيـه أو مغالـى في فعله، سـيأخذ من الفن المسـرحي هدفه، والذي هو: «رفع المرآة في مواجهة الطبيعة».

تبقى المرآة تشبيها قويا لإلهام الكتّاب الطموحين، وعلى وجه الخصـوص فـي الصحافة. هدف الكتاب هو تقديم انعكاس للعالم، سكبٌ لما هو حاضر «هنا والآن» ليتمكن القراء من رؤيته والإحساس به وفهمه. إلا أن مهمة الكاتب ليست فقط التقاط المشاهد ومراكمتها، فهذه المشـاهد، هذه اللحظات في ثنايا المشـاهد، يجب أن توضع في ترتيب ذي معنى، في سيناريو متعاقب.

قد تعتقد أن أكثر الترتيبات شيوعا هو الترتيب الزمني، بيد أنه من الممكن ترتيب المشاهد مكانيا مثلما يمكن ترتيبها زمنيا، من أحد جوانب الشارع إلى الآخر. ومن الممكن أن تستخدم المشاهد لموازنة الخطوط السردية المتوازية انزياحا من منظور المجرم إلى منظور الشـرطي، كما من الممكن أن تومض المشـاهِد عودة إلى الماضي أو أن تفتح الأفق نحو المستقبل.

واحـدة مـن أكثـر القصـص لفتـا للانتبـاه، حتـى الآن، هـي «الخروج من موسـم البراكين» في فلوريدا 2004، للكاتب دونغ - فاونغ نغيون، المقيم في منطقة القديس بطرسـبورغ تايمز. تجري الأحداث في «بنسـاكولا» إثر حادثة هيجان البركان إيفان. وتدور الحكاية حول التجربة المريرة لأناسٍ عائدين إلى أحيائهم ليشهدوا

الدمار لأول مرة. وتبدأ القصة بمشهد واحد يصف المنظر من بعيد:

«لقد انتظروا لأيام تحت الشمس الملتهبة خلفَ سيارات الحراسة ومفوضي الشرطة، منهِكين أنفسهم في انتظار بارقة أمل».

منعتْ السُلطات عودتهم نظرا للخطر، ولتفصيل أدق في المشهد:

«أحضروا مبردات وكراسي متنقلة، تمازحوا حول الصين وحذّروا بعضهم من ألا يغربلوا الأنقاض بأيديهم العارية بسبب الأفاعي».

في مشهد آخر واجهوا مفوّض الشرطة:

«لماذا لا تدعنا ندخل؟» صاحوا.

الجرافات تزيل الأنقاض من الحي وتتالت مجموعة من المشاهد التي تكشف الدمار المعنوي كما الدمار المادي:

أهل الحي الذين كانوا يتمازحون عما سيجدونه، مشوا على طول جراند لاغون بوليفارد بصمت.

بعد أن اجتازوا خمسة بيوت بدأوا بالنحيب.

ندبتْ النساء داخل السيارات وجلس المراهقون في خلفية سيارات البيك أب وأيديهم على أفواههم المفتوحة.

الكاميرا تقترب أكثر.

مشتْ «كارلا جودوين» بهدوء مرورا بمحكمة لاجون بينما كان الجيران يرفعون أنقاض الأسقف عن الدراجات وينفضون الغبار عن أطباق السيراميك.

«ليس لدينا مائدة للأكل بعد الآن»، تنهدتْ، «لا أعرف أين

هي الآن، لقد اختفت».

مجموعة صغيرة من المشاهد تتالت بهذا الترتيب:

1. امرأة تجد في حمامها جهاز تلفاز لا يخصها.
2. امرأة تنزل إلى الشارع بحثا عن جيرانها الذين ينادونها.
3. امرأة أخرى تقف فوق أنقاض بيتها تتفقد أغراضها.
4. «قطتي على قيد الحياة» خرج رجل صارخا من داخل بيته.
5. رجل آخر يخرج من بيته وهو يداعب غيتاره مبتسما.
6. امرأة شديدة الاضطراب تواسيها عائلتها.
7. امرأة تجد صوراً محروقة لأطفالها وقد حلت في فناء الجيران.
8. امرأة تجيب على مكالمة تلفونية من أحد جيرانها يسأل عن ممتلكاته.

هذه لحظات من حياة حقيقية طغت عليها أخبار ذاك اليوم، تم ترتيبها ببراعة كاتب شاب لتصبح ترتيبا مشهديا يضفي عليها المعنى والقوة.

ورشة عمل

1. في المرة القادمة التي تقوم فيها بعمل ميداني، انتبه إلى المشاهد التي تكون حاضرا فيها، سجلْ المشاهد بما يكفي من الدقة لتكون قادرا على إعادة خلقها من جديد للقارئ.
2. بينما تخلق المشاهد للرواية، ابقِ أذنيكَ مفتوحة للأحاديث

المسرحية التي تمكن القارئ من معايشة التجربة.

3. جرب أن تقوم بالتدريب الذي خلقه «توم فرينش» مع مجموعة من الأصدقاء أو الطلاب؛ شاهد صورة مثيرة للاهتمام أو لوحة (فرينش يفضل لوحات فيرمير)[1]. رغم أن هذه الصور جامدة إلا أن الكاتب ينبغي عليه أن يضع تفاصيل يستطيع القارئ متابعتها. اكتب مشهدا واصفا كل صورة ثم قارن أعمالك فيما بينها.

4. تعلم الترتيب من مشاهدة أحد الأفلام بعناية وادرس فيلمك المفضل واضغط على زر التوقف كثيراً. انتبه كيف يرصف المخرج المشاهد، كيف أن المعنى يستنبط من التعاقب.

(1) يوناس فيرمير: رسام عاش في القرن السابع عشر تخصص في المشاهد الداخلية لحياة متوسطي الحال. [المترجم]

الأداة الخامسة والثلاثون

أساليب مزج السّرد

ادمج أشكال القصّ باستخدام الخط المتقطع

بعض أدوات الكتابة تأتي مناسبة للتقارير المباشرة والتحليلات. وبعضها تساعد الكاتب في صنعته لتطويع النصوص. وكثيراً ما يحتاج الكاتب إلى أدواته في كل من؛ بناء العالم الذي سيدخل القارئ للنص، وإعداد تقريره أو ملحوظاته عن ذاك العالم. والنتيجة هي مزيج من كليهما، وأفضل مثال على ذلك قصة «الخط المتقطع» (The Broken Lin).

لفهم الخط المتقطع، عليك أن تفكر في نقيضه، وهو الخط غير المتقطع، أي المتصل. تتسم معظم الأفلام بأنها ذات خط سردي متصل. فها هو فرودو يستحوذ على السلطة، ويخطط للقضاء عليها. وجيمس بوند، الذي توكل إليه مهمة إنقاذ العالم، ينجح في مهمته ويفوز بفتاته. وأحياناً يُضطر المخرج إلى الخروج عن الخط السردي للفيلم لغرض آخر. ففي فيلم Alfie يتوقف البطل عن متابعة دوره في مشهد الأكشن الذي يؤديه، ليلتفت صوب الكاميرا، ويذهب في مناجاة مع نفسه أمام المشاهدين. تكشف هذه المفاجأة، التي تمثلت في المناجاة الداخلية، عن جوانب من شخصية البطل وتشي بتطورات سير الأحداث في الفيلم.

يستطيع الكُتّاب الاطلاع على أمثلة توضح حالة انقطاع السرد من خلال مشاهدة الأدب المسرحي والأفلام. ابدأ بالمناجاة الداخلية في مأساة «هاملت» لشكسبير. «أن أكون أو لا أكون، هذا هو السؤال» لا تمثل هذه الكلمات لـ هاملت أي تطوّر في القصة، ولكنها تكشف مدى حيرته. فكر في مدير المسرح الذي يخاطب الجمهور في عروض مدرسية عدة لمسرحية «مدينتنا» كتبها ثورنتون وايلدر. أو فكر في راوي «عرض صورة روكي المرعب» The Rocky Hrror Picture Show الذي يتحدث من مكتبه مرتديا بزته الرسمية مقاطعا محاكاة ساخرة لتبادل الأدوار بين الجنسين في أفلام الوحوش، ليعلّم الجمهور خطوات «تغير الزمن». وهناك أيضاً – كما قيل لي – الأفلام الإباحية التي تقدم طبيبا برداء أبيض ليعلق على الحدث ليضفي قيمة اجتماعية على الإباحية. وهنا يكمن سر الخط السردي المتقطع وقوّته. يروي الكاتب قصة، ثم يوقف القصة ليتحدث عن القصة، لكنه يعود مرة أخرى للقصة. تخيل هذا الشكل مثل رحلة على متن قطار تتخللها أحياناً صافرة توقف، شيء يشبه ما يلي:

أخبر.. حلل.. فسر..

الخط السردي

خبير هذه التقنية هو نيكولاس ليمان، الذي يشغل منصب عميد كلية الصحافة للدراسات العليا في جامعة كولومبيا. ألّف ليمان عدداً من الكتب التي تناولت أهم الموضوعات في الحياة الأمريكية؛ هجرة الأمريكيين السود من الجنوب إلى الشمال،

والتوتر بين الجدارة والاستحقاق في التعليم العالي. استبصارات وتفسيرات رائعة عُلقت مثل حبات لؤلؤ في سلسلة السرد المتماسكة. تدعونا القصة إلى عالم جديد. ثم يأتي دور الكاتب ليفسر لنا هذا العالم.

بدأ ليمان باكرا هذا النمط في كتابه «أرض الميعاد»، حين قدّم لنا عائلة أمريكية من أصول أفريقية من كلركسدل، في المسيسيبي:

> «خلال العام 1937، رأت روبي والدها للمرة الأولى. بعد الحرب العالمية الأولى، عاد والدها للتلال وتنقل فيها هنا وهناك. أحياناً كان يكتب الرسائل لروبي وروث في الدلتا، أو يرسل الفساتين لهما. والآن بعد أن كبرتا قررتا القيام بزيارة له. سافرتا بالقطار والحافلة إلى مدينة لويزفل في ولاية مسيسيبي، حيث جرى الاتفاق على اللقاء أمام منجل القطن. في اللحظة التي التقت فيها أعينهم للمرة الأولى لمعت في ذاكرة روبي كل ذكريات الماضي: «أوه، أطفالي»، صرخ والدها محاولاً التغلب على عاطفته واحتضنهما».

ثم يسحب ليمان الكاميرا الخلفية ليصور تلك اللحظة العاطفية. أما منظوره التالي، من أعلى قمة سلم التجريد، فاستند إلى التاريخ، وعلم الاجتماع، وعلم الإنسان، وعلم الأنثروبولوجيا:

> «تشبَّع الأمريكيون بالفكرة القائلة إن النظم الاجتماعية تنطلق من الأفكار، لأن هذا ما حدث حين تأسس وطننا. العلاقة بين المجتمع وأفكاره من الممكن أن تنجح، ومع ذلك، من الممكن أن يُنشئ الناس النظم الاجتماعية أولاً ثم يخترعون الأفكار التي من شأنها تلبية حاجتهم إلى الشعور

بأن العالم كما هو موجود منطقي. استجاب الناس البيض في الدلتا إلى الاعتقاد بنظام الاستعباد الاقتصادي والسياسي للسود مثل العدل والإنصاف والذي لا مفر منه من خلال تبني فكرة دونية السود، وبالنسبة إليهم فإن الشاهد الرئيس حياة مثل حياة روبي».

هذه أفكار مدهشة. إنها تمنح قصة ليمان ذروة، علوا من مدرج المَشاهد والأحداث إلى النظر إلى المعنى من السماء. ولكن كثيراً من الأوزون قد يشعر القارئ بالحرمان من الأوكسجين. والآن حان وقت الهبوط. وهو ما فعله ليمان. إذ إن الحركة التي خلقها ليمان، على مدار الكتاب، ذهابا وإيابا، ذهابا وإيابا بين السرد والتحليل، توجه القارئ وتمتعه على حد سواء.

في حين أن هذا المزيج الأدبي مفهوم في الأعمال الواقعية، إلا أنك تستطيع أن تجد أمثلة مشابهة في الأعمال الروائية العظيمة التي تعود إلى التعابير المبكرة في الأدب الإنجليزي. الخط السردي في «حكايات كانتر بريلتشوسر» هو الحج، ولكن تلك الرواية تُقطع ليروي الحجاج الحكايات المقدسة والدنيوية. أما رواية «موبي ديك» لهيرمان ميلڤيل، فقد تبدو لكثيرين وكأنها روايتان: القصة المأساوية لقبطان سفينة مخبول يبحث عن حوت قاتل، والتي تنقطع مرارا وتكرارا لتقديم معلومات تتحدث عن صيد الحيتان والحياة الرتيبة للبحارة. حتى في رواية «التوت البري» لمارك توين، الذي وصف فيها رحلة إلى أسفل النهر، انخفض فيها الخط السردي أكثر من مرة على امتداد الرواية.

كثير من الصحف والمجلات أعطت وصفا منمنما لهذا

الانتقال بأداة سميت «الفقرة الاستهلالية» nut Paragraph. أي قصة تبدأ من دون خبر تتطلب عبارة، أو جملة، أو فقرة، أو حتى مساحة تجيب عن سؤال «وماذا في ذلك؟» الفقرة الاستهلالية تجيب القارئ عن هذا السؤال. لأكثر من ثلاثين عاما برعت صحيفة وول ستريت جورنال في هذه التقنية حتى باتت سمة عناوين صفحتها الأولى. المراسل كين ويلز بدأ قصته بحكاية:

«تذهب إيما ثورونتون للعمل في الساعة الخامسة صباحا كل يوم مرتدية بنطالها الأزرق، وقميصها المقلم، وحذاءَها ذا النعل المطاطي. حيث تعمل ساعية بريد تابعة لخدمة بريد الولايات المتحدة، ومازالت تفرز بإخلاص البريد الموجه لمركز التجارة العالمي، ثم تعبئ وتعيد توزيع الرسائل».

ولكن التسليم إلى أين؟ ولمن؟ ولماذا هذه الحكاية مهمة؟ الإجابة تتطلب أن نعلو قليلا، هذه الحركة تصل بخط السرد إلى مستوى أعلى في المعنى، الفقرة الاستهلالية (في هذه الحالة فقرتان):

«منذ الحادي عشر من سبتمبر، والرسائل البريدية التي وصلت إلى تسعين ألف رسالة يوميا تغرق مركز التجارة العالمي بعناوين لم تعد موجودة، ولآلاف من الناس ليسوا على قيد الحياة لاستقبالها. وبالتزامن مع ذلك ازداد نوع آخر من الرسائل، وهو رسائل المتعاطفين الذين يتمنون الخير من جميع أنحاء الولايات المتحدة والعالم. آلاف الرسائل الموجهة، مثل: «الشعب كله موجوع»، و«لأي قسم شرطة»، و«كلاب الأثر»، «غراوند زيرو، نيويورك» احتوت

بعـض هـذه الرسـائل على المال، الطعام، حتى البسـكويت للـكلاب المسـتخدمة في الأيام الأولى فـي محاولة للعثور على ناجين عن طريق حاسة الشم».

هـذا الخليـط من بريد مركز التجـارة العالمي وبريد الغراوند زيـرو شـكَّل كارثـة للخدمـة البريدية في الولايـات المتحدة، التي تخدم 616 شركة مستقلة في مجمع مركز التجارة العالمي وصارت مكاتبها إما تحت الأنقاض وإما أنها انتقلت.

لا يرغب قارئ في أن يخدع بعنوان قصة يعِد بسـرد جميل، ليكتشـف بعـد ذلـك كثافة المعلومات في النص. هذا هو السـبب الذي يدفع الكتّاب إلى الانتقال من القصة إلى المعنى، وهو ليس أكثر من طريقة رقيقة لعدم الرجوع إلى خط السـرد، لعالم سـاعية البريد إيما ثورنتون. يقدم الكاتب: «تحول مسار رحلتها من البرج الشـمالي إلـى حجـرة معدنيـة 6×6، محاطة برفـوف معدنية طويلة لصناديق الرسائل».

الخـط السـردي المتقطـع هـو شـكل قصصـي متعـدد الاسـتعمالات. يسـتطيع الكاتـب البـدء بالسـرد ثـم الانتقـال إلى الشرح، أو أن يبدأ بشرح المعلومات مباشرة ومن ثم يأتي بالحقائق مع القصة. في كلتا الحالتين، التبديل السلس، ذهابا وإيابا، يشعرك بأنه يعمل مثل الساعة.

ورشة عمل

1. اقـرأ أعمـال نيكـولاس ليمـان للحصول علـى أمثلة عن الخـط السـردي المتقطـع. حلِّـل انتقالـه من السـرد إلى

التحليل في كتبه، ومنها أرض الميعاد، هجرة السود العظيمة وكيف غيرت أمريكا والاختبار الكبير: التاريخ السري للاستحقاق الأمريكي.

2. راجع عملك الأخير. اعثر على الفرص الضائعة حيث يمكنك استخدام الخط المتقطع.

3. اقرأ مجموعة مقالات وول ستريت جورنال تحت عنوان فلوتنغ أوف. ابحث فيها عن أمثلة للفقرة الاستهلالية، والتنقل بين المعلومات والسرد.

4. عند مراجعتك لعملك، ابحث عن أمثلة يمكنك فيها استخدام الفقرة الاستهلالية لتكتشف معانيَ أسمى في القصة. انتبه إلى ما سيأتي بعد هذه الفقرة. هل عدت إلى السرد، أم أنك رميت طعم التبديل للقارئ؟

5. كما يمكنك قراءة أو كتابة رواية، انتبه للطريقة التي تمزج فيها المعلومات والتفسيرات بالسرد. لاحظ إذا جرى مزج الحقائق في القصة أو أنها مؤطرة كعناصر منفصلة.

الأداة السادسة والثلاثون

في الأعمال القصيرة، لا تبدد أي مقطع لفظي

اصقل كتابتك القصيرة بخفّةٍ وذكاء

لقد شاهدت «ألماسة الأمل» في متحف «سميثسونيان». وعلى الرغم من وزنها الكبير، 45 قيراطا، ولونها الأزرق وامتلائها، فإنها ليست جميلة. هنالك أحجار كريمة أصغر حجماً منها، بها انحناءات أجمل، وتعكس الضوء بشكل جليٍ وأكثر إبهارا. وهذا يصدق على الكتابة كذلك. في الوضع المثالي، يجب على كاتب الروايات العظيمة الكبيرة ألا يبدد أي مقطع لفظي، لكنه سيفعل، ومن المحتمل أن القارئ، وسط محيط من الكلمات، لن يلاحظ ذلك. وكلما صغر حجم القصة، زادت أهمية كل كلمة فيها. لذا، عليك أن تصقل جواهرك.

لقد أصبح الكاتب «شارلز كورالت»، الذي كان يكتب مستعينا بالصور المتحركة وبالأصوات الطبيعية، ماهرا في أن يجعل لكل كلمة – كل وقفة – قيمتها:

«لقد وقعت في غرام الأسماء الأمريكية» يكتب الشاعر «ستيفن فينسنت بينيه». بالطبع ولِمَ لا؟ وقد لا ينطبق عليك هذا الأمر إن سبق لك زيارة بعض المدن والمناطق التي تحمل أسماء غريبة مثل (Lick Skillet) العق المقلاة

أو (Nip and Tuck) تشـير إلـى عمليـة جراحيـة أو (Cut and Shoot) اقطع واطلق النار. بإمكانك السفر في كاليفورنيا من (Humbug Flat) شـقة المحتـال إلـى ((Lousy Level الطابق الـردي، وقـد تعـرج إلـى (Gouge Eye) العيـن المخلوعة. هـل في اسـتطاعة الأهالـي الطيبين للعين الناعسـة (Sleepy Eye) في مينيسوتا، أن يشربوا بعضا من القهوة الساخنة (Hot Coffee) في المسيسـيبي لكي تبعث فيهم النشـاط واليقظة؟ وفي مقدورك الانتقال من الزواج (Matrimony) في شـمال كارولينا إلى المداعبة (Caress) في فيرجينيا، أو العكس من المداعبة إلى الزواج. لقد أمضيت بعض الوقت في حاجب عين القرد (Monkey's Eyebrow) في ولاية كنتاكي وفي كل من السيقان المعوجة (Bowlegs) وشاهد القبر (Tombstone) والمدخنة الكبيرة (Big Chimney) وقرية الثور (Bull Town). ولقد أعجبتني مدينة القزم (Dwarf) في كنتاكي على الرغم مـن أنهـا مدينـة صغيرة جدا. «لقد وقعت في غرام الأسـماء الامريكية؟ وكيف يمكن تجنب ذلك» (من كتاب مقتطفات أمريكية).

لقد تعلمت من الشاعر بيتر مينيك أن أشكال الكتابة القصيرة تحوي ثلاث نقاط قوة فارقة: القوة الداخلية والحذق والتشذيب. الإيجاز يمنح الكتابة القصيرة قوة مركزة، ويخلق فرصا للحذق، ويلهم الكاتب لتشـذيب كتاباته من أجل الكشـف عن بهاء اللغة. ومقالـة كورالـت تتمثل نقاط القـوة الثلاث كلها، وهي تلتقط قوة اللغـة الأمريكيـة بأمثلـة حاذقة من الخريطة الأمريكية، وكل اسـم

ذكي هو مقطع سطحي على الجوهرة.

في عموده في صحيفة Charlotte Observer كتب «جيف إلدر» المقالة التالية، ردا على تساؤل جاءه حول انقراض بعض المخلوقات الأمريكية:

«يشبه الحمام الزاجل الحمام النائح لكنه أكثر ألوانا، إذ يغطي صدره اللون الأحمر الخمري وعنقه أخضر وريش ذيله الطويل لونه أزرق. في العام 1800 بلغ عدد الحمام الزاجل نحو خمسة مليارات في أمريكا الشمالية. لقد كانت من الوفرة حتى ليبدو أن التطور التقني للثورة الصناعية قد صُمّم خصيصا للقضاء عليها. لقد تعقب التلغراف حركة هجرتها. وأعداد هائلة قتلت بالغاز وهي نائمة في أعشاشها. وتم شحنها للأسواق في مقطورات كثيرة الواحدة تلو الأخرى. حيث كان المزارعون يشترونها بثمن بخس كغذاء للخنازير التي كانوا يربونها. وخلال جيل واحد فقط جرت إبادة أحد أشهر الطيور الأمريكية. يوجد جدار حجري في منتزه وايلوسنج القومي في ولاية وسيكنسون يحمل لوحة برونزية كتب عليها «انقرض هذا النوع من الحيوانات بسبب جشع الإنسان وانعدام حكمته».

عندما أطلب من القرّاء أن يُبدوا تقييمهم لهذا النص، يشيرون إلى مواطن عديدة متألقة فيه. ومن بين ذلك:

- عبارة «مقطورات كثيرة الواحدة تلو الأخرى» التي تشبه في تتابعها المقطورة نفسها.
- عبارة «تم قتلها بالغاز» توحي بالمجازر التي تحدث في

الحروب.

- يحتوي المقطع الأول من المقالة على صور طبيعية بينما المقطع الثاني يحتوي على لغة التدمير التقنية.
- لقد استغل الكاتب بذكاء التشبيه في بداية المقالة بين الحمام الزاجل والحمام النائح مع الأخذ في الاعتبار انقراضها.

في الأعمال القصيرة تتضح النهاية للقارئ منذ البداية. ومع النهايات التي يكتبها، يضع إيلدر اللمسة النهائية على النص.

قد تكون الأعمال الإبداعية قصيرة أو طويلة، وقد تحتوي الأعمال الطويلة مقاطع قصيرة قوية وحاذقة ومشذبة بشكل جيد وتأتي على شكل أقصوصات أو مشاهد أو وصف أو مقالات قصيرة، ويمكن أن ينظر إلى هذه المقاطع على حدة، حيث يمكن فصلها عن النص الكبير وتحليلها والاستمتاع بها بشكل مستقل. وأورد في التالي مقطعاً من إحدى الروايات المحببة لدي في شبابي وهي رواية «هيرتسوغ» للكاتب «سول بيل»):

«اصطخبت عجلات المقطورات من تحتنا. عبرت بجانبنا غابات ومزارع كثيرة. طوى القطار في غمده السكة الحديد الصدئة. وتجاوز الأسلاك المنحنية المتلاحقة بسرعة، بينما يتعاظم على جهة اليمين الصوت الأزرق للشلالات المتساقطة. بعد ذلك رحبت بنا أصداف لبنية للسيارات المغادرة، وتقافزت في الأرجاء سيارات خردة، وطالعتنا مطاحن (نيو إنجلند) ذوات النوافذ الصغيرة والصارمة. أطلت علينا قرى، وأديرة، وانسابت على مياه النهر المخملية

الهادرة العبارات المائية. بعد ذلك برزت غابات أشجار الصنوبر بلونها الخمري المعطاء. وهكذا فكر هيرتسوغ، متقبلا أن فكرته الخيالية عن الكون كانت قاصرة، نجم تفجَّر من العدم خالقا أكواناً وعوالم. قواه المغناطيسية اللا مرئية تقرر أيا من الأجسام تجمع مثيلاتها كي تنتظم في المدار. أوحى لنا علماء الفضاء أن كل تلك الغازات الكونية تكونت عن طريق خلطها في قارورة. وبعد مضي مليارات من السنين الضوئية، نرى هذا الكائن الطفولي من براءة بقبعة قشية على رأسه وبقلب داخل صدره، وقد تجلت له فردانية روحه الشقية، سيحاول أن يكون صورة مهزوزة خاصة به عن هذه الشبكة المعقدة الهائلة».

وقد يتطلب الأمر فصلاً دراسياً طويلاً، وربما كتاباً كذلك، كي تتضح قيمة المقطع السابق. تظهر حذاقة - الذكاء الحاكم - لهذا النص النثري في تلك الشذرات الطويلة التي تلتقط المنظر الذي يتراءى من داخل القطار المتحرك. وفي ذلك الانطباع عن الصراع والطموح الإنسانيين، اللذين تعلوهما قبعة من القش.

ليست هناك كتابة قاصرة في الصحافة الأمريكية مثل تلك المختصّة بالتعليق على الصور، لكن «جيفري بايج» من صحيفة the Record بنيوجيرسي يكشف الإمكانيات السردية لهذا النوع من الكتابة القصيرة. لقد توفي المغني المشهور فرانك سناترا من فوره، فتخيل صورة تحتل عمودا صحافيا تظهر النصف الأعلى من جسد المغني مرتديا بذلة رسمية بربطة فراشة عنق سوداء وممسكا بالميكروفون وهو يدندن.

«إذا رأيت رجلاً في حلة رسمية وفراشة عنق سوداء يختال على خشبة المسرح كقرصان أنيق، وإذا أُعلمت أنه ظل لساعة يغني بعذوبة، وحين فتح فمه بالغناء سمعتَ جزءاً من حياتك في صوته، وعندما تراه يحني رأسه إلى الوراء حين يرفع اللحن عالياً في المواضع الذي يتعمَّد إشراكك فيها، ويجعلك تنسى همومك وتقفز في سعادة غامرة، وعندما يغني أحلى أغانيه وأكثرها صفاءً وعذوبة وتسمع فيها المقطع الذي يحكي عن المرأة التي تلبس نفس الفستان المهترئ والذي يصيبك بالحزن الشديد، وحين يموت في لاحق الأعوام تشعر بأنك أقل حياة، من المؤكد أنك كنت تشاهده منذ أن كان مغنياً مغموراً يغني في الصالونات حتى كبر وصار أحد رموز الموسيقى الرائجة في أمريكا».

كيف تمكن بايج من كتابة تعليقٍ على الصورة من 166 كلمة[1] في جملة واحدة تقع عبارتها الرئيسة قرب نهايتها من دون أن يذكر اسم الرجل الميت؟ لقد أخبرني «أعرف.. أعرف، لقد خالفت كل القواعد اللعينة. تبا لها. لقد كانوا دائما يقولون لنا ألا نخاف المجازفة؟ وهذا ما فعلته.. إذا كنت صحيفة أمريكية وخاصة في ولاية نيوجرسي، فلست بحاجة إلى أن تخبر القراء بأن الصورة التي ينظرون إليها هي صورة سيناترا وليست الأم تريزا».

ورشة عمل

1. أعد قراءة المقاطع النثرية الأربعة الواردة في المقالة.

(1) النسخة العربية تتضمن 109 كلمات فقط. (ب. ع).

ادرس الأسلوب المستخدم في الصقل. ضع قائمة للتقنيات التي استخدمها الكاتب والتي تظهر جمال ورونق كتابته.

2. اعثر على أقصر كتابة قمت بتأليفها أخيرا وقارنها بالأمثلة الواردة في هذا الفصل. راجع كل كلمة فيها كي تجد وظيفتها المثلى.

3. اكتب تعليقا على إحدى الصور مثلما سبق. تمرَّن على ذلك مستعينا بالصور في مقالات لصحف ومجلات.

4. ابدأ في جمع سلسلة من الكتابات القصيرة وادرس كيف تمت كتابتها. ضع قائمة بالتقنيات التي يمكن أن تستعملها في كتابتك.

الأداة السابعة والثلاثون

فضِّل النماذج الأصلية على الصُّور النمطية

استخدم الرموز الملائمة، وليس الصناجات الصائتة

في مرحلة ما أثناء الكتابة، يواجه كل الكتاب، الأسطوري والرمزي والشاعري؛ وهذا يجعل من الضروري عليهم أن يدركوا (وينتبهوا) إلى أن للمواضيع المشتركة والشائعة للكتابة القصصية جذورا عميقة في ثقافة السرد.

«في 1971، وصف جون بيلجر[1] مسيرة الاحتجاج التي نظمها محاربو فيتنام القدامى ضد الحرب: «لقد ظهرت الحقيقة! مات ميكي ماوس! الرجال الأخيار هم أنفسهم الرجال الأشرار متنكرون!» المتحدث هو وليام وايمان من مدينة نيويورك. إنه في التاسعة عشرة من العمر وبلا قدمين. ويجلس على كرسي متحرك على عتبات الكونغرس الأمريكي وسط حشد تجاوز الـ 300 ألف شخص.. كان يرتدي زيا عسكريا أخضر وسترته مشقوقة في الجزء الذي نزع منه الميداليات والأوسمة التي منحت له بدلا من قدميه، وقام مع مئات من المحاربين القدامى الآخرين برميها على عتبات مبنى البرلمان واصفا إياها بـ«القذارة». بعدها، قال

(1) صحافي أسترالي، كان مراسلا أثناء حرب فيتنام. [المترجم]

لمن تحلقوا حوله في دائرة من الشفقة عليه: «قبل أن أخسر ساقيّ هاتين، قتلت وقتلت! كلنا فعلنا ذلك! لا تتحسروا علي!» (اليوم الأخير).

منذ أن أنشد الشاعر الإغريقي هومر الإلياذة والأوديسة، والكتاب يؤلفون ويكتبون قصصاً عن جنود يذهبون للحرب وعن كفاحهم ونضالهم لإيجاد طريقة للعودة إلى الوطن مجدداً. هذا النمط من القصص – ما يسمى غالبا نمط «الذهاب والإياب» – يعتبر نمطا بدائيا وصامدا. هو نموذج أصيل عميق جدا في ثقافة السرد لدرجة أننا – نحن الكتاب – نذعن لعزم جاذبيته من دون أن ندرك ذلك.

قاتل المحاربون القدامى من أجل الثروة والسمعة، ولكن، كما قرأنا في المقطع السابق، فإن النعمة صارت لعنة. لقد تحولت رموز الشجاعة وأداء الواجب إلى «قذارة» عندما نزعها المحاربون القدامى الغاضبون من على ستراتهم الخضراء ورموا بها محتجين. لم يعد هؤلاء الجنود إلى المواكب العسكرية والمجد، بل عادوا إلى إيمان مفقود، وبأطراف لا يمكن استعادتها للأبد.

يسعى الكتاب الجيدون إلى الأصالة، ويمكنهم بلوغها بالوقوف على أساس من النماذج السردية الأصيلة، مجموعة من التوقعات القصصية التي يمكن التلاعب بها أو تثبيطها أو تحقيقها بطرق غير مألوفة، بالنيابة عن القارئ. الأمثلة على ذلك تشمل:

رحلة الذهاب والإياب

ربح الجائزة

ربح أو خسارة المحبوب

الخسارة والاستعادة

تحول النعمة إلى نقمة

تجاوز العقبات

استعادة الأرض اليباب

النهوض من الرماد

البطة القبيحة

ليس لدى الإمبراطور ملابس

الهبوط للعالم السفلي

لقد علمني الأب «برنارد هورست»، أستاذي للغة الإنجليزية في المرحلة الثانوية، درسين مهمين عن هذه النماذج الأصيلة. أولاً، قال لي إنه إذا ظهر «جدار» في القصة، فالأرجح أنه «أكثر من مجرد جدار». لكنه سارع إلى أن يضيف أنه عندما يتعلق الأمر بالكتابة المؤثرة، فليس هناك ما يدعو إلى أن يكون الرمز صنجة. فالدقة هي منقبة الكاتب.

رواية «الميت»، للكاتب الإيرلندي جيمس جويس، تحكي قصة رجل متزوج اسمه غابرييل عرف في أثناء ارتياده إحدى الحفلات أن زوجته مازالت مسكونة بذكرى شاب كانت تعرفه. فمنذ عدة أعوام، مات مايكل فيوري بسبب حبه لزوجة غابرييل. لقد قرأت المقطع الأخير في القصة مرارا وتكرارا:

«بضع طرقات خفيفة على الزجاج جعلته يلتفت نحو النافذة. ها قد عاد الثلج يتساقط من جديد. راقب ناعساً ندف الثلج الفضية القاتمة تسقط مائلة على ضوء المصباح. لقد آن الأوان لينطلق في رحلته نحو الغرب. نعم، كانت الصحف محقة. الثلج غطى أنحاء إيرلندا. كان الثلج يتساقط على كل جزء من السهل الأوسط المظلم، وعلى التلال الجرداء، ويتساقط بلطف على مستنقع ألن وعلى أقصى الغرب، وفي أمواج شانون المظلمة المتلاطمة. كان الثلج يتساقط أيضاً على كل جزء من أجزاء فناء الكنيسة المهجورة على التل حيث يثوي مايكل فيوري في قبره. إنه يتراكم بكثافة على الصلبان المعقوفة، وشواهد القبور، وعلى حراب البوابة الصغيرة، وعلى الأشواك العارية. شيئا فشيئا، تخدرت روحه وهو ينصت إلى الثلج يتساقط بضعف على الكون وعلى الأحياء والأموات، كحلول نهايتهم الأخيرة».

لما قرأت هذا المقطع للمرة الأولى عندما كنت طالبا في الكلية، صفعتني كلمات هذا المقطع بقوةٍ تجاوزت معناه الحرفي. لم أدرك التركيبة العميقة لأيقوناته الرمزية إلا بعد مرور أعوام عدة: أسماء الملائكة غابرييل (جبريل)، و(ميكائيل)، أدوات آلام المسيح (الصلبان، والرماح، وإكليل الشوك).. استحضار الأيام الأخيرة (الهبوط، والنزول، والأحياء والأموات). وكوني لم أتعرف على تلك التركيبة العميقة لهذه الأيقونات يحسب للقصة وليس عليها. وهذا يعني أن جويس لم يحوّل رموزه إلى صنجات.

يعمل بعض أفضل الكتاب في أمريكا لمصلحة محطة

الإذاعـة الوطنيـة العامة. والقصص التي يحكونها، وهم يوظفون الأصـوات الطبيعيـة توظيفـا عظيمـا، تفتـح عالـمـا واسـعا أمـام المستمعين.. عالـما جديدا ومميزا في آن معا، إلا أن هذه القصص غالبا ما تتأثر بنماذج سـردية أصيلة. لقد أقرت «مارجوت أدلر» بذلك عندما كشفت لي أنها اقتبست قصتها البارزة عن المشردين الذين يعيشـون في مترو الأنفاق في نيويورك من الأسـاطير التي دائما ما يهبط البطل فيها للعالـم السفلي.

وأخيرا نقلت محطة الإذاعة الوطنية العامة قصة «مات سافج»، الصبي المصاب بالتوحد، والذي أصبح عازف جاز بارعا وهو في سن التاسعة. عزفت المراسلة مارجوت ميلنيكوف في هذه القصة على وتر النموذج الاعتيادي للبطل الشاب الذي يحقق النجاح بعد تجـاوزه كل الصعـاب. ولكنهـا تضيف علـى ذلك بعدا آخر: «حتى وقت قريب، لم يكن في وسع مات سافج تحمل سماع الموسيقى ومعظـم الأصـوات الأخـرى». لقـد حول علاج حساسـية السـمع عنـد الصبـي نقمته العصبية إلى نعمة، مطلقا بذلك العنان للشـغف بالموسيقى، الذي تمثل في عزف سافج البارع لموسيقى الجاز.

نحـن نسـتخدم النمـاذج الأصيلـة، لكـن يجـب ألا ندعهـا تسـتخدمنا. يجـادل «توم فرينش» بقوله، خـذ في الاعتبار الحكاية التحذيريـة، التقاريـر الإجبارية عـن مخاطر عمليات زراعة الثدي. فدراسة تلو الدراسة تؤكد لنا سلامة مثل هذا النوع من العمليات. وعلـى الرغـم مـن ذلك، فإن الثقافة ترفض القبـول بذلك. لماذا؟ ربما يعود ذلك إلى النموذج الأصلي الذي يدعو إلى معاقبة الزهو، أو الذي يوعز أن الشـركات الشـريرة لا تمانع في الحصول على

الربح من خلال تسميم أجسام النساء.

استخدم النماذج الأصلية، ولكن لا تسمح لها بأن تستخدمك.

ورشة عمل

1. اقرأ كتاب جوزيف كامبل «البطل بألف وجه» كمدخل للنماذج البدائية لأشكال القصة.
2. بينما تقرأ وتسمع لتغطيات الأعمال العسكرية حول العالم، انظر واستمع لأمثلة لأشكال القصة الموصوفة آنفا.
3. تفحص ما كتبت العام الماضي مرة أخرى. هل يمكنك تحديد مقاطع تتوافق أو تخالف النماذج البدائية للأنماط القصصية.
4. ناقش نصيحة الأب هورست: ينبغي ألا يكون الرمز صنجا. هل تستطيع أن تجد رمزا في عملك؟ هل هو صنج؟

الأداة الثامنة والثلاثون

اكتب نحو نهاية ما

ساعد القارئ على إغلاق دائرة المعنى

نتعلم، منذ سنواتنا المبكرة، أن لكل قصة نهاية، مهما كانت إمكانية توقعها. فالأمير والأميرة سيعيشان في سعادة أبدية. وراعي البقر سيمضي بحصانه باتجاه غروب الشمس. والساحرة ستموت. إنها «النهاية». أو، في حالة أفلام الخيال العلمي: «النهاية؟» في الحياة الواقعية، غالباً، ما ينتهي الأمر بالأمير والأميرة إلى الطلاق. ويسقط راعي البقر من على جواده. وتلتهم الساحرة الأطفال. إنّ معضلة الكُتّاب هي أن الواقع فوضوي، لكن القارئ يريد خاتمة.

في العام 1999، كلفتني شركة نيويورك تايمز بكتابة رواية صحافية متسلسلة سميتها «لم ينتهِ الأمر بعد» Ain›t done yet. تقع أحداث القصة في الشهور الأخيرة قبل مطلع الألفية، وتحكي عن محقق صحافي كبير السن يتتبّع زعيم طائفة تزعم بحلول نهاية العالم. لم أكتب القصة بدءاً من خطوط عامة، أو حتى عن خطة مسبقة، كل ما كنتُ أعرفه هو أنه في الفصل الأخير على بطل القصة – الذي يعاني من رهاب المرتفعات والصواعق – أن يقاتل الرجل الشرير في منتصف الليل، على قمة جسر ضخم، في أثناء هبوب إعصار. بكلمات أخرى، لم أكن أعرف أين تكمن نقاط التوقف على مدى الكتابة، لكنني كنتُ أكتبُ وفي رأسي خاتمة

مسبقة. لهذا لم أدهش حين علمتُ أن أول ما بدأت الكاتبة «جيه. كيه. رولينغ» في صياغته، عندما شرعَتْ بكتابة سلسلة هاري بوتر، كان الفصل الأخير من الجزء الأخير، بل وكشفتْ عن الكلمة الأخيرة منه، وهي: «ندبة» scar.

لكي تكتب نهاية جيدة، عليك قراءة نهايات جيدة. فهناك قليل من الأعمال الأدبية التي تنتهي بتأثير مهيب، من مثل نهاية «غاتسبي العظيم»:

«وبينما كنتُ جالساً أتأمّل بحزن في العالم القديم، المجهول، فكّرتُ في تعجُّب غاتسبي عندما لمحَ الضوء الأخضر على جانب ديزي من الرصيف. كان قد قطع مسافة طويلة حتى وصل إلى هذا المرج الأزرق، ولا بد أن حلمه بدا شديد القُرب بحيث لا يمكن أن يفشل في الإمساك به. لم يكن يعلم أنه أصبحَ خلفه، في مكانٍ ما في ذلك الغموض الشاسع الذي يتجاوز المدينة، حيث الحقول المظلمة للجمهورية تمتد وتتسع تحت جنح الليل.

لقد آمن غاتسبي بالضوء الأخضر، بالمستقبل الحسّي الممتع الذي يتراجع عاماً بعد عام أمامنا. حينئذٍ كان يُراوغنا، ولكن لا يهم – غداً سنركض أسرع، نفتح ذراعينا أكثر... وذات صباح –

وهكذا نتقدّم، كقوارب تسير عكس التيار، عائدين من دون توقف إلى قلب الماضي».

يضع الكاتب ف. سكوت فيتزجيرالد البذور الأولى لهذه النهاية في مرحلة مبكرة من روايته، وبالتحديد عند خاتمة الفصل

الأول، ذاك عندما يقابل الرّاوي «نِكْ كاراواي غاتسبي» للمرة الأولى:

«قررتُ أن أناديه. كانت مس بيكر قد دعته على مائدة العشاء، وسيكون ذلك بمنزلة تعارُف. لكني لم أفعل، لأنه أعطى إيمائة مباغتة بكونه راضٍ ببقائه وحيداً – فقد مدّ ذراعيه نحو المياه الداكنة بطريقة غريبة، وكُدتُ أُقسِم، على الرغم من بُعدي عنه، على أنه كان يرتعش. ونظرتُ لاإرادياً جهة البحر – فلم أميّز شيئاً غير ضوء واحد أخضر، دقيق وناءٍ، يمكن أن يكون نهاية ظهر سفينة. وعندما نظرتُ مرة أخرى إلى غاتسبي كان قد اختفى، وأصبحتُ وحيداً من جديد وسط الظلام المضطرب».

تتضمن العبارة السابقة دروسا عظيمة. أُنظُرْ عبارة «الظلام المضطرب». يرينا الكاتب أن تلك الجُمَل والفقرات لها نهاية أيضاً، حتى عندما تُلقي تلك النهايات بظلالها على خاتمة المشهد الأخير من الكتاب، بعد ما يقارب 160 صفحة، حين الضوء الأخضر، مؤخر السفينة، والذراعان الممتدان يتراجعان في تكرار لفكرة مؤثرة.

تلك التقنيات ليست حِكراً على الأدباء وحدهم. فقد كتبَ زميل لي، هو «تشيب سكالان»، مقالة افتتاحية لصحيفة نيويورك تايمز يجادل فيها الصحافيين بأن عليهم تعلم الدرس من المواطن حين يتعلق الأمر بطرح أسئلة جيدة على الساسة، يكتب زميلي:

«بينما يستعد بوب شايفر لصقل أسئلته في قناة سي. بي. أس الإخبارية لمناظرة الرئاسة غداً، لعل عليه أخذ صفحة أسئلةٍ من دانيال فارلي. وراندي جيكوبز. أو نورما – جين لوران،

أو ماثيو أوبراين، أو جيمس فارنر. أو من سارة ديجينهارت، أو ليندا غرابل».

في الفقرة الرئيسة السابقة، يضع تشيب قائمة بأسماء مواطنين سبق وأن طرحوا أسئلة مؤثرة في أثناء مناظرات الرئاسة السابقة. وفي فقرته الختامية، يغلق تشيب حلقة الدائرة، مكرراً العزف على أوتارٍ كان قد عزف عليها منذ البداية، يقول:

«إذاً، بإمكان السيد شايفر أن يفيد العامة بتقديمه درساً لزملائه المراسلين، درساً مهمًّا حول جمع الحقائق. فبإمكانه أن يقتدي بأسئلةٍ كان قد سبق أن طرحها أهالي ميزوري الذين يدركون أن الأسئلة الصعبة هي تلك التي تخبر البلاد مَن مِن المرشحين لن – أو لا يستطيع – الإجابة».

هناك ما لا يحصى من الطرائق لبدءٍ أو إنهاء نص مكتوب، لكن المؤلفين يعمدون إلى صندوق أدوات صغير من الاستراتيجيات، مثلما يفعل الموسيقيّون تماما. ففي المؤلفات الموسيقية، من الممكن أن تبنى الأغنية تصاعديا، أو أن تُخفض تدريجياً، أو أن تتوقف فجأة، أو أن تردد صدى المطلع. بينما في المؤلفات الكتابية، يستطيع المؤلف الاختيار من بين هذه الأدوات، وغيرها: إغلاق الحلقة Closing the circle. تُذكّرنا النهاية في هذه الحالة بالبداية، وذلك بالعودة إلى مكان مهم أو إعادة تقديم شخصية رئيسة إلينا من جديد.

- النهاية الدائرية[1] The Tieback، يحبذ الكاتب الفكاهي

(1) يدرك القارئ عند النهاية معنى مرتبط بحقيقة أو بفكرة ابتدأ بها الكاتب. أنظر القصة القصيرة «النجم» لآرثر سي. كلارك. [المترجم]

ديـف بـاري[1] أن يربط نهاياته بعناصـر غريبة غير مألوفة من القصة.

- الإطـار الزمنـي Time Frame، يشـيّد الكاتب بنـاءً يُحكمُ بانتهـاء الوقـت tick–tock structure، [فنحـن نتجـه إلـى النهاية] حيث يتقدم الزمن بلا هوادة. ولكي ينهي الكاتب للقصة، عليه أن يقرر ما الذي يجب أن يحدث أخيراً.
- الإطـار المكانـي Space Frame، يهتـم الكاتـب بجغرافيـة المـكان أكثـر مـن اهتمامـه بالوقـت. علـى سـبيل المثـال، سـيأخذنا المراسـل التلفزيوني الذي يتتبّع إعصاراً من موقع إلى آخر، كاشفاً لنا الدمار المروّع الذي تسببه العاصفة. وفي نهايات كهذه، ما على الكاتب إلا أن ينتقي وجهتنا الأخيرة.
- المكافأة The Payoff، كلما طالت القصة، ازدادت أهمية المكافـأة [التـي سـينالها القـارئ]. هـذا لا يتطلـب نهاية سـعيدة بالضـرورة، بل تكفـي نهاية مُرضية شـافية، تأتي بمنزلة مكافأة في ختام الرحلة. على سـبيل المثال، سـرٌّ يُكشف، أو غموض يُفسّر.
- ما بعد النهاية أو المَخْرج[2] The Epilogue، القصة تنتهي، لكن الحياة تستمر. كم مرة تساءلتَ بعد نهاية فيلم وإضاءة

(1) ديف باري Dave Barry: مواليد 1947، مؤلف وكاتب صحفي أميركي، حائز على جائزة بوليتزر. [المترجم]

(2) Epilogue: في المسرح الإغريقي القديم، هو خطاب شعريّ عادة يوجّه إلى النظارة من قبل ممثل أو أكثر عند انتهاء المسرحية. (المورد الأكبر). [المترجم]

مصابيح دار العرض: عما سيحدث لاحقاً للشخصيات؟ إن القرّاء يهتمّون بمصير الشخصيات في القصص. لذا، ما بعد النهاية سيساعد على إشباع فضولهم.

- العقدة والحل Problem and solution، هذا البناء الشهير يقترح نهايته بنفسه. ففيه يُحدد الكاتب العقدة منذ البداية، ثم يوفر للقارئ الحلول الممكنة والخاتمة.
- الاقتباس المناسب The apt quote، قد تتكلم بعض الشخصيات عند النهاية، لتقدم بلغتها الخاصة موجزا أنيقاً أو نبذة عما سبقها من أحداث. في أغلب الحالات، يستطيع الكاتب كتابة هذا الموجز علة نحو أفضل سرد هذه الشخصيات له، ولكن ليس دائما.
- النظر إلى المستقبلLook to the Future، تُدرج أكثر الكتابات أمورا حدثت في الماضي. ولكن، ماذا يظن الناس بشأن ما سيحدث لاحقا؟ ما عواقب هذا القرار أو تلك الأحداث؟
- تحفيز القارئ Mobilize the reader. النهاية الجيدة تستطيع توجيه القارئ إلى وجهة أخرى: حضور هذا الاجتماع، أو قراءة ذلك الكتاب، أو إرسال رسالة إلكترونية إلى ذلك العضو في مجلس الشيوخ، أو التبرع بالدم لضحايا كارثة.

سوف تكتب نهايات أفضل حين تتذكر أن الأجزاء الأخرى من قصتك بحاجة إلى نهايات هي الأخرى فالعبارات لها نهايات. والفقرات لها نهايات. وكما رأينا في غاتسبي العظيم، كل من هذه النهايات الصغيرة تمهد لخاتمة قصتك.

سأختتم بتحذير، تجنّب النهايات التي تستمر وتستمر إلى ما لا نهاية وكأنها كونشرتو لراخمانينوف[1]، أو معزوفة لفرقة موسيقى ميتل. لا تدفن نهايتك. ضع كفك على الفقرة واسأل نفسك: «ما الذي سيحدث لو انتهى الأمر هنا؟»، ثم ارفع كفك إلى الفقرة السابقة واطرح السؤال ذاته، إلى أن تجد موضع التوقف الطبيعي.

ورشة عمل

1. راجع أغلب أعمالك الأخيرة. حدّدْ فقرات النهاية منها وتساءل: «ماذا سيحدث لو أن قصتي انتهت هنا؟»، أم لاتزال النهاية الطبيعية مختبئة؟
2. اقرأ القصص، واستمع إلى الموسيقى، شاهد أفلاماً وفي رأسك النهايات، اهتم بالتفاصيل وبالأفكار المبذورة مبكراً لتُقطف ثمارها عند النهاية.
3. بعض الصحافيين قد يكتب من أجل السبق. القليل منهم يهتم بالنهاية. في المرة المقبلة التي تقوم بها بالبحث، شاهد النهايات القوية وانصت إليها. وعما سيحدث إذا بدأتَ الكتابة ولديك النهاية مسبقاً؟
4. وللتسلية، خذ بعضاً من أعمالك الأخيرة واستبدل مواضع البدايات فيها بالنهايات. ماذا تراك تعلمت من عملية التبادل هذه؟

---

(1) سيرجي راخمانينوف Sergei Rachmaninoff: (1873–1943) موسيقار روسي، انتقل للعيش في أمريكا بعد ثورة 1917. تزخر موسيقاه بأسلوب حقبة الرومانسية – المتأخرة. [المترجم]

الجُزء السّابع

عادات مفيدة

الأداة التاسعة والثلاثون

صغ بيان الغاية من عملك

لصقل تعلّمك، اكتب عن كتابتك

في العام 1996م نشرت صحيفة سانت بطرسبرغ سلسلتي «ثلاث كلمات بسيطة»، وهي عن قصة سيدة توفي زوجها بعد معاناة مع مرض نقص المناعة المكتسبة «الإيدز». نُشرت السلسلة على امتداد 29 يوما متصلة وحازت اهتماما غير مسبوق من القراء والصحافة في كلّ مكان. تكبيد القارئ شهرا من الفصول، كان طلبا كبيرا. لكن السر يكمن هنا: لم يزد أي فصل على 850 كلمة، لتتمكن من متابعة السرد بالقراءة لمدة خمس دقائق في اليوم. سلسلة طويلة بفصول قصيرة.

يحول الكتّاب الجيدون القصص إلى ورش عمل، إلى لحظات تعلّم كثيفة يطورون بها حرفتهم. ولقد تعلمت الكثير عن كتابة التقارير والسرد من «ثلاث كلمات بسيطة»، أكثر مما تعلمته من أي تجربة كتابية في حياتي. وما زلت أتعلم منها. لكنني لم أعرف كم تعلمت إلا عندما عثرت على استراتيجية حولتها إلى أداة؛ أن أكتب بيان الغاية لكل قصة.

سواء رغبنا في ذلك أم لم نرغب، يتفحص القراء والنقاد أعمال الكاتب ليتلمسوا غايته – أو الهدف من وراء ما يكتبه – وغالباً ما يقاوم الكتّاب هذا الفعل، كما فعل «مارك توين» حين

وضع هذه الملاحظة على أكثر رواياته شهرة:

«أولئك الذين يحاولون إيجاد دافع وراء هذه الرواية ستتم ملاحقتهم، أولئك الذين يبحثون عن فضيلة فيها سيتم نفيهم، وأولئك الذين يبحثون عن حبكة سيردون بالرصاص».

لكن، حيث يصمت الكاتب، يملاء الناقد الفراغ، والناقد في هذه الحالة هو «برنارد دي فوتو»:

«لقد صارت رواية «هكلبري فن» ملكية كونية. إنها كتاب أعمق من «توم سوير»، بعمق مارك توين، وأمريكا والإنسانية. بعد تعثرها قليلا تجد غايتها، تصبح بحثا عن مجتمع منطقة المسيسبي بأكملها. بتحقيقها هذه الغاية، حافظت عبقرية الرواية على حكم مارك توين على البشرية جمعاء. سيتذكر الجميع أنه ما من أحد تحدث بازدراء عن الأميركيين وإليهم قبل أن يرفع هَك صوته».

يطمح كثير من الكتاب إلى خطوة تالية خفية – لقصة أو نص ما. تبقى هذه الطموحات غير مشبعة لدى البعض، فتصبح غير حميدة ثم تنتقل [مثل أورام سرطانية]. وكتابة الغاية من عملك يحول آمالك الغامضة إلى لغة. بالكتابة عن كتابتك تتعلم ما أنت في حاجة إلى أن تتعلمه.

خططت غايتي من رواية «ثلاث كلمات بسيطة» على صفحتين من ورق بحجم المراسلات القانونية. وقد غطت هذه المخطوطة كلاً من شكل ومحتوى القصة، وما هو الموضوع الذي أرغب في الكتابة عنه، وكيف أرغب في كتابته. وقد باتت غايتي على النحو التالي:

«أريد أن أروي قصة إنسانية، ليست عن الإيدز فحسب، بل عن القضايا الإنسانية العميقة الخاصة بالحياة والحب والموت والأسى والأمل والرأفة والعائلة والمجتمع» وتضمن بيان الغاية الأهداف التالية:

- أريد تصوير بطلة قصتي كشخصية كاملة الإنسانية، وليس كقديسة كرتونية ما.
- أريد كتابة هذه القصة ليتفاعل القراء ويتعاطفون معها ومع عائلتها. إذ من السهل النظر إلى المصابين بالإيدز بأنهم «الآخرون» المنبوذون الآثمون المعذبون.
- أريد المساهمة في إلقاء الضوء على الإيدز وتوعية العامة بخصائصه الرئيسة.
- أريد تطوير الحوار عن الثقافة الجنسية وأثر ذلك في الصحة العامة. وأريد تصوير زوج بطلتي بطريقة محترمة، لتفادي المعادلة الشائعة: مثلية جنسية = إيدز= موت.

أريد أن أفعل ذلك على شكل – 29 فصلاً قصيراً – يمنح الناس الفرصة ليعرفوا ويتعلموا وليهتموا وليأملوا. وفيما يتعلق ببنية النصّ:

- أريد أن أحيي أسلوب الرواية المتسلسلة في الصحف، باستخدام أقصر فصول ممكنة.
- أريد أن أوافق بين قيم الكتابتين القصيرة والطويلة في الصحف الأميركية.
- أريد أن أكتب كلّ فصل:

أ) بجودة مستقلة،

ب) بنهاية مشوقة،

ج) وبإيحاء بنقطة بدء جديدة.

ليس من الممكن أن أبالغ في التأكيد على أهمية هذا التمرين. فلقد قدم لي رؤية واضحة عبر الأفق وأنا أكتب قصتي. بيان الغاية هذا، المؤلف من 250 كلمة[1] استغرقت كتابتها نحو عشر دقائق، ساعد على خلق خمسة وعشرين ألفا من السلاسل اللفظية! لقد وفر لي اللغة التي كنت بحاجة إليها لأشارك آمالي مع الكتاب الآخرين والمحررين والقراء. وهو قابل للفحص والتوسع والمراجعة - وقد حدث كل ذلك - خلال عملية الكتابة.

إذا كنت في حاجة إلى مزيد من التشجيع لكتابة «بيان غايتك» دعني أؤكد لك أن هناك كثيراً من المؤلفين يكتبون مثل هذه البيانات، التي غالبا ما تظهر في مؤلفاتهم على هيئة تقديم أو مدخل.

مثالك على ذلك ما كتبه «مارك بودن كاستنتاج» بعد سلسلته الصحافية «سقوط النسر الأسود»، التي أصبحت كتابا وفيلما عن التوغل الأميركي في الصومال.

«عندما بدأت العمل على هذا المشروع في 1996، كنت بصدد كتابة تقرير درامي عن المعركة. لقد أذهلتني ضراوة القتال وفكرة استسلام 99 جنديا أميركيا وحصارهم في مدينة أفريقية ليقاتلوا للبقاء أحياء. كانت مهمّتي التقاط تجربة المعركة بالكلمات من خلال أعين وعواطف الجنود

(1) النسخة العربية تتضمن 164 كلمة. (ب. ع).

المشاركين فيها. والدمج في كتابتي بين المنظور العسكري من جهة لمأزقهم وحاجتهم الإنسانية العاجلة من جهة أخرى».

أما بنية النصّ في «سقوط النسر الأسود» فيقول عنها بودن: «أردت الدمج فيه بين تأثير الرواية التاريخية وعاطفة السيرة الذاتية، لأكتب قصة تُقرأ كعمل أدبي لكنها حقيقية».

ويستطيع بيان الغاية أن يضع موضع التركيز القصص الفردية أو نصوصا بازغة. على سبيل المثال:

- أريد أن أكتب ميزانية حكومية لمدينة بطريقة واضحة ومشوقة تجذب القراء الذين يتجاهلون هذا النوع من التغطيات.
- أريد أن أكتب قصة عن جندي حرب شارك في الحرب العالمية الثانية، إنما من وجهة نظره وبصوته هو.
- أريد استخدام قصص الجرائم في الصحف لتوليد أفكار قصص قصيرة.
- أريد كتابة قصص محايدة تستقطب الشعب الأميركي.

ما زالت ورشة العمل التي أسميتها «ثلاث كلمات بسيطة» مستمرة وأنا استمع لآراء القراء والصحافيين حولها لسنوات لاحقة. ومن هذه المسافة، أرى الآن أشياء كنت سأفعلها بطريقة مختلفة. كنت سأقلل من عدد الفصول وأجعل منهجية الكتابة والتقرير أكثر شفافية، وأصنع خطاً سردياً أكثر استقامة عبر إلغاء فلاش - باك واحد. بكتابة بيان الغاية ذاك، لم أبدأ تعلمي فحسب، بل وفتحت طريقا يستطيع الجميع مسايرتي فيه.

ورشة عمل

1. اكتب رسالة هدف قصيرة لعملك القادم. استخدمها للتفكير في استراتيجيتك الكتابية وتطلعاتك. ثم شاركها مع شخص آخر كمراجعة وبحث عن اقتراحات لتحقيق هدفك.
2. افعل ذات الشيء لمشروعك الكتابي. أين تقع خطوتك القادمة؟ ما الوجهة المتخيلة التي يقف عندها أفقك؟
3. عد إلى قراءة أعمالك السابقة، خصوصا تلك التي تصنفها بالناجحة. اكتب رسالة الهدف لها ودوّن ما تعلمته من كل عمل.
4. تخيل لو أن مشاهير المؤلفين كتبوا «رسالة هدف» لأعمالهم العظيمة. كيف ستبدو؟ اختر عملك المفضل وحاول الكتابة عنه.

الأداة الأربعون

حوِّل التسويف إلى تدريب

خطّط واكتب في عقلك أولاً

معظم الكتاب مسوفون، ومن الأرجح أنك مثلهم. للتسويف أشكال عدّة حتى مع الخبراء والمختصين. فالتي تريد التعقيب على فيلم مثلا، تتفقد بريدها الإلكتروني للمرة العاشرة. والروائي يذهب في جولة إلى ستاربكس من أجل شرب كوب طويل من اللاتيه بنكهة الفانيلا للمرة الرابعة في اليوم. والعالم المشهور يتأمل الفضاء. لذا لا تحزن إذا صعب عليك أن تبدأ كتابة تقرير ما أو واجب مدرسي.

كلمة «تسويف» procrastinate ترجع إلى الكلمة اللاتينية cras، والتي تعني «غدا». لا تكتب اليوم شيئا يمكنك تأجيله للغد. ومن هذا المنطلق، يشعر الكتاب وكأن التسويف خطيئة، وليس مزية. فنشعر في الوقت الذي لا نكتب فيه بالشك في أنفسنا ونضحي كذلك بالوقت الذي كان في استطاعتنا استغلاله لبناء مخطوطات. ما الذي سيحدث لو نظرنا إلى التأجيل على أنه شيء بناء، وليس شيئا هدّاما، بل وضروري؟ ماذا لو عثرنا على اسم جديد للتسويف؟ ماذا لو أسميناه «تدريباً»؟

لقد لاحظ معلم الكتابة الرائع دونالد غريفز أنه حتى الصغار من الأطفال يستعملون عملية التحضير الذهني. واكتشف أن

أفضل الكتّاب الصغار هم من يتدربون على ما يودون قوله. ولمَ لا؟ ألا يتدرب المراهقون على طلبهم للبقاء متأخرين، أو لزيادة مصروفهم، أو للحصول على وقت إضافي لإكمال فرض دراسي؟ كلنا نتدرب، وذلك يشمل الكتاب. مشكلتنا تكمن في تسمية ذلك «تسويف» أو «حبسة الكاتب».

باختصار، يكتب الكتّاب المنتجون قصصهم في أذهانهم. وكذلك الأمر مع الشعراء والروائيين المكفوفين، ومنهم ميلتون وجويس. فهم يؤلفون ويسردون النصوص طوال الليل ليكتبوها على الآلة الكاتبة في الصباح. وبناء على ذلك، لا يختلف الصحافي عن الفنان الأدبي.

هب نفسك في مكان مراسلة صحافية تنقل خبرا عاجلا، فلنفترض أن الخبر عن حريق في موقع البناء. ولقد قضت نصف يومها هناك، وهي تكتب في مذكرتها كل تفاصيل الحدث. والآن ستقود سيارتها لمدة عشرين دقيقة لتصل إلى صالة التحرير. وهناك في صالة التحرير ليس لدى الكاتب إلا ساعة واحده لتسليم الخبر. الأدرينالين في حالة نشطة. لا وقت للتأجيل. يجب أن تكتب الآن وليس غداً.

ثمينة هي العشرون دقيقة في السيارة. من الممكن أن تطفئ المراسلة المذياع وتبدأ بكتابة القصة في ذهنها. بعض المراسلين يتدربون على ذلك ويستطيعون تذكر معظم ما يريدون قوله. ومن الممكن أيضاً أن تتخيل المراسلة الأجزاء الثلاثة المهمة من الحدث، أو بعض العبارات الرئيسة، أو الموضوع الذي ستركز عليه، أو عنواناً مبدئياً: «الرياح العاتية تحوِّل حريقاً صغيراً إلى

جحيم، مدمرة مجمعا للشقق من ثلاث بنايات على ضواحي مدينة إيبور».

تحديد موعدٍ للتسليم يدفع الكتاب إلى العمل. هذه حقيقة يعرفها الطلاب جيدا بمختلف تخصصاتهم. فالكتابة في الامتحان هي شكل من أشكال الكتابة المطلوبة بزمن محدد. حتى وإن أُعطي الطالب العادي أسبوعين ليكتب تقريرا ما، فهو (وأنا كذلك) ننتظر حتى الليلة الأخيرة ثم نكتب. والمعلِّم الحكيم يتابع مع الطالب ويؤثر في بحثه وتحضيره ومراجعته كذلك. والطالب الحكيم يبدأ «كتابة» ورقة بحثه منذ اليوم الأول.

أما الطلاب المغفّلون فينتظرون طويلا قبل أن يحركوا أيديهم، حتى لا يبقى لديهم مفر من الضغوط المصاحبة لموعد التسليم. والبديل هو تحويل الفترات التي يقضونها من دون عمل إلى فترات تدريب. هناك ما يشبه الـ «زن» في مثل هذه الحكمة: يجب ألا يكتب الكاتب من أجل الكتابة فحسب. فلكي تكتب بسرعة، يجب أن تكتب ببطء. ولكي تكتب بيديك، يجب أن تكتب في ذهنك.

هنا تنشط عادات التلكؤ لدى الكتاب. فأحد الكتّاب يحلم أحلامَ يقظة وآخر يأكل وآخر يمشي وغيره يستمع للموسيقى وآخر يعدو، وآخر يشرب ويشرب ثم يزور جون، وآخر غيره يتفقد الرسائل في هاتفه وبريده الإلكتروني وآخر يرتِّب مكتبه، وآخر يتحدث ويتحدث ويتحدث. كل فعلٍ تسويفي يمكن له أن يصبح وقتا للتخطيط والتحضير. يستطيع الكاتب أن يجيب بثقة على والديه القلقين، أو معلمه، أو المحرر: «عزيزي، أنا لا أسوف،

أنا أتدرب».

وما يزيد على التسويف [في التسبب] بالتلكؤ هو حبسة الكاتب، وحتى هذه الحبسة صار مصدرها إبداعياً: وهي المعايير العالية. استمع لقول الشاعر ويليام ستافورد:

«أعتقد أن ما يسمى «حبسة الكاتب»، هو نتاج شيء من التفاوت ما بين معاييرك وأدائك. يجب أن يخفض المرء معاييره حتى يصل إلى مرحلة لا يشعر فيها بعتبة يجب تخطيها في الكتابة. إذ من السهل أن تكتب. ولكن يجب عليك أن تتخلص من المعايير التي تمنعك من الكتابة». (كتابة الزحف الأسترالي).

لا معايير. ما الذي قد يحرر الكاتب أكثر من ذلك؟ في وسعك أن تجد هذه النصيحة الحكيمة في مئات وآلاف النصوص التي تكتب كل يوم على هيئة رسائل بريد إلكترونية أو بيانات مدخلة في الشبكة. فالمعايير «الفضفاضة» هي من يقنع جيل الكتّاب على الإنترنت بأنهم أعضاء جيدون في «نادي الكتابة». وليس من الصعب إثبات أن معظم المدوّنين ذوو معايير منخفضة للغاية، وأن في وسع هؤلاء الكتاب الرقميين أن يزيدوا نسبة القرّاء، بل وكذلك الإقناع عند رفع معاييرهم - ولكن فقط في نهاية عملية الكتابة.

بالإضافة إلى التدريب وخفض المعايير، خذ بعين الاعتبار هذه الآليات لسحق التسويف:

- ثق بيديك. انسَ عقلك للحظة، ودع أصابعك تقوم بالكتابة. لقد كانت لدي فكرة مبهمة عما أريد قوله في هذا الفصل، حتى ابتدأت يداي بكتابة نسخة مهلهلة.

- اعتمـد روتينـاً يومياً. الكتاب الطلقاء يفضلون الكتابة في الصباح. أما كتاب (أو عدّاؤو) الظهيرة والمساء، فلديهم اليـوم كلـه لاختـلاق أعذار لئلا يكتبوا (أو يعدوا). السـر يكمن في الكتابة لا في الانتظار.
- اجعل لك مكافآت. أي روتين عمل (أو غيره) قد يكون متعِبـا بعـض الشـيء. لـذا حوِّل عـادات، التسـويف إلى مكافـآت بسـيطة: كـوب من القهوة، أو نزهة سـريعة، أو أغنيتك المفضلة.
- بكِّـر فـي كتابـة مخطوطتـك. يسـتعمل كثير مـن الكتاب البحـث لكـي يملـؤوا بـه المتـاح من وقتهـم. إن البحث الشـامل هو العامل الأسـاس لنجاح الكاتب، أما البحث بإفراط، فيجعل الكتابة شاقة أكثر. لذا، اكتب مبكرا حتى تتعرف إلى المعلومات التي تحتاجها.
- لا تنتقـص شـيئاً. سـتكتب فـي بعـض الأيـام كثيـراً مـن الكلمـات الضعيفـة. وفـي أيام أخرى سـتكتب قليلا من الكلمـات الجيـدة. بيـد أن الكلمـات الضعيفـة قد تكون الطريق الضروري للوصول إلى الكلمات الجيدة.
- أعِـد الكتابـة. فالجـودة تأتـي مـن المراجعـة، وليس من الكتابـة السـريعة. تمنحـك الكتابـة المتواصلـة الوقـت والفرصة لتحوِّل مخطوطتك السريعة إلى شيء متميز.
- افحـص لغتـك. نظف مفرداتك (وأفكارك) من الكلمات السـلبية لحديث النفس، مثل التسـويف وحبسـة الكاتب والتلكـؤ و«وهـذا مقرف». حوِّل مراوغاتك الصغيرة هذه

إلى شيء مثمر. سمِّها تدريبا أو تحضيرا أو تخطيطا.

- أعـد الطاولـة. عندما يتراكـم العمل على مكتبي، يصعب عليّ الحفاظ على روتين كتابتي الطلقة اليومي. ولذلك، أمضـي أحـد الأيام في التخلص من هذه الأشـياء، والرد على الرسائل، وتحضير الطاولة للكتابة في اليوم التالي.
- ابحث عن الدعم المعنوي. كلنا في حاجة إلى شـخص مسـاعد يحبنا من دون شـروط، شـخص يمتدح جهودنا وإنتاجيتنـا، وليـس جـودة أعمالنـا عندمـا ننتهـي. فالنقد المفرط يثقل كاهل الكاتب.
- احتفـظ بدفتـر يوميات. الأفكار من أمثال أفكار القصص والعبـارات الرئيسـة والاسـتبصارات المدهشـة كلهـا تتلاشى سريعا. وتوافر مرافق في متناول اليد، كالمذكرة والكمبيوتـر المحمـول ودفتـر اليوميات، سيسـاعدك في حفظ المحفزات والمواد اللازمة لكتاباتك.

ورشة عمل

1. ابدأ الكتابة لمشروعك القادم أبكر من الوقت الذي تعتقد أنـه سيناسـبك الكتابـة فيـه. اكتب ملخصـا لبحث اليوم. اكتب ما تعلمته لنفسـك في مذكرة. اكتب أسـطر البداية. دع كل هذه الكتابة تخبرك عما تحتاج إلى تعلّمه.
2. تحدَّث مع كاتب تبدو عليه المماطلة. اسأله أسئلة ذوات إجابـة واسـعة عن الكتابة بديبلوماسـية: علـى ماذا تعمل الآن؟ كيـف يسـير الأمـر؟ فلقـد تبيـن أن الحديـث عـن

الكتابــة يحــول المماطلة إلــى تمرين، أو ربما إلى الكتابة ذاتها.

3. إن كنــت مــن النــوع المتحــرك، فمــن الجيــد أن تقضــي وقتك في تجربة بعض أشــكال الكتابة الحرة. وإن كنت مــن النــوع الثابت، جرب الكتابــة عن موضوعك الحالي لثلاث دقائق بأقصى ســرعه تســتطيعها. ليس الهدف أن تكون لديك مخطوطة، بل الهدف هو تنشيطك.

4. اســتخدم دفتــر يومياتــك لشــهر واحد. دوِّن بــه باختصار الأفكار وبعض العبارات. أخبر نفسك بأن كل الجمل في دفتر يومياتك لن تظهر في عملك النهائي. وهذا سيساعد في خفض مستوى معاييرك. اكتب الآن بعض المذكرات لنفسك. فقد تساعد هذه الكتابة المبكرة في تسريع عملية الكتابة لديك.

استعد جيّداً في وقتٍ مبكّر

جهّز نفسك للمتوقّع، ولغير المتوقّع

عبر مدرب الكتابة العظيم الأمير هاملت عن ذلك أفضل تعبير بقوله: «الاستعداد هو كل شيء»، حيث إن الكتّاب الجيدين تجدهم مستعدين لمشاريع الكتابة الجديدة، حتى وإن لم تكن موجودة بعد على شاشات راداراتهم. فهم يتوقعون غير المتوقع، مثلهم في ذلك مثل شخصية الرجل الوطواط، يتحزمون بحزام خدمات محملا بأدوات سهلة التناول والاستعمال. وهم بذلك يملؤون خزينتهم المعرفية، التي يمكن أن يستفيدوا منها في أي لحظة.

لقد تبنّت «فرجينيا وولف» رأيا شهيرا في هذا الشأن مفاده أنه لكي تستعد النساء لكتابة الأعمال الأدبية، فإنهن في حاجة إلى بعض المال و«غرفة خاصة بهن». أما الكاتبة المعاصرة لفرجينيا، «دوروثيا براند»، فقد وصفت شكلاً أكثر انضباطاً من أشكال الاستعداد للكتابة:

> «فلتتذكروا ذلك، أنتم لم تصلوا بعد إلى مرحلة كتابتها (أي الفكرة)، فالعمل الذي تقومون به الآن هو عمل أولي. لمدة يوم أو يومين سوف تغوصون في هذه التفاصيل، وسوف تفكرون فيها بإدراك، لاجئين إذا لزم الأمر إلى الكتب المرجعية لتستكملوا ما ينقصكم من معلومات. وبعد ذلك سوف تراودكم الأحلام عنها.. حينها سوف تبدو الأشياء

التـي يمكـن الاشـتغال عليهـا بـلا نهايـة. كيف يبدو شـكل البطلـة؟ هـل كانـت طفلـة وحيدة، أم كانت الأكبر سـنا من ضمـن عـدة فتيات؟ كيف كان مسـتوى تعليمها؟ هل تعمل في وظيفة؟ (Becoming a Writer).

استشهدت فرجينيا بعد ذلك بالروائي «فورد مادوكس فورد»، الذي اتبع نظاماً أكثر تشدداً:

«أرتِّـب بالتفصيـل كل مشـهد فـي الروايـة قبـل أن أجلـس لكتابتها.. لا بد أن أعرف – من خلال ملاحظاتي الشخصية وليس من قراءتي – أشكال النوافذ، وطبيعة مقابض الأبواب، وخصائـص المطابـخ، والمـواد التـي تصنـع منهـا الثياب، والجلود المستخدمة في الأحذية، والطريقة المستخدمة في تسميد الحقول، ونوعية تذاكر الحافلات. يجب ألا أستخدم أبدا أيا من هذه الأمور في الكتاب، لكن ما لم أعرف أي نوع مـن مقابـض الأبواب أصابع شـخصيتي تقبض عليه، كيف لي.. أن أخرجه من تلك الأبواب؟».

فـي وسـع كل الكتّـاب التعلم مـن الصحافيين المختصين في الرياضـة، أبطـال العالـم فـي الاسـتعداد. فهـؤلاء الكتـاب يكتبون قصصاً هي محط اهتمام على المسـتويين الوطني والدولي، تحت ضغـط مواعيـد تسـليم لا تطـاق، ومنافسـة هائلـة تصاحبهـا نتائج مسابقات يصعب توقعها. إنها مهمة شاقة فعلا. كان «بيل بلاسكي»، الصحافـي لـدى لـوس أنجلوس تايمز، مسـتعدا بالفعـل عندما فاز «جاستن جاتلين» بذهبية سباق المائة متر في أولبياد 2004:

«كان أول مضمـار جـري لـه هو المائة متر من صنابير إطفاء

الحرائق، صبي من بروكلين يهرول في شارع كوينتين ويقفز فوق كل صنبور للحريق يواجهه في طريقه. أما مضماره الثاني له، فكانت سباق المائة متر عجلات، صبي يرتدي حذاء تنس ويسابق زملاءه الذين يمتطون دراجات هوائية. وبعد سنوات عدة، وفي ليلة من ليالي البحر الأبيض المتوسط بعيدا عن الوطن، أصبح الصبي الذي لا يهدأ في المدينة، أسرع رجل في العالم».

لم يكن بلاسكي لينجح في كتابة هذه المقدمة قبل الموعد النهائي لتسليمها، لولا أنه كان قد استعد جيداً – ساعات من استقصاء توقعات الفائز بالسباق.

تتطلب كتابة القصص الجيّدة استعدادا كافيا. حاول الآن أن تتخيل ما احتاج إليه مراسل أسوشيتد برس مارك فريتز لكتابة هذا التقرير، الذي صدر في العام 1994 عن مجزرة الإبادة الجماعية في رواندا:

«لم يعد أحد يعيش هنا.

لا النساء الحوامل يتجمعن خارج عيادة الولادة، لا العائلات المحشورة داخل الكنيسة، ولا الرجل المستلقي أمام سبورة رسمت عليها خريطة أفريقيا وهو يتعفن.

الجميع هنا ميتون، «كاروبامبا» صورة من الجحيم، مخلفات لحم وعظم من حطام البشر، مجزرة مكشوفة سقط صمتها حفاظا على الطنين الصخب الصادر عن ذباب بحجم نحل العسل».

فاز فريتز بجائزة بوليتزر عن مثل هذا العمل ذي المبادئ. وأشار أحد المعجبين إلى ذلك قائلا: «إن ما يجعل قصصه رائعة،

هو أمر أبعد من المبادرة والشجاعة الخالصة التي تتطلبها هذه القصص، وذلك هو التحضير الجيد الذي يسبق تقاريره الميدانية والمتمثل في القراءة والبحث وتفحص قواعد البيانات وإجراء المقابلات مع الخبراء».

هناك قليل من الكتاب ممن يتسمون بقدرات متنوعة مثل «ديفيد فون دريهل»، المؤلف والمراسل لدى صحيفة الواشنطن بوست. عُين فون دريهل في العام 1994 لتغطية جنازة الرئيس السابق ريتشارد نيكسون، وقد كان يعرف أنه سوف يكتب مقالته ضد جيش لا بأس به من المنافسين، وأنه ملزمٌ بتسليمها قبل موعد التسليم النهائي. يعترف فون دريهل قائلا: «تجعلني مواعيد التسليم النهائية أرتعش دائما»، بيد أن الرعشات تعتبر مظاهر مادية لاستعداده لإنتاج نثر كهذا:

«مدينة يوربا ليندا – كاليفورنيا – عندما رأتهم الأمة مجتمعين آخر مرة، كانوا رجالا من فولاذ بقصات شعر موحَّدة، جبابرة وقتهم – وقت الواقعية والماء المثلج في الأوردة. كم كانوا يتحدثون بشجاعة. كم كانوا يبدون بواسل. لقد تحدثوا عن القضاء على أعدائهم، وعن القضاء على جداتهم، إذا ما كان ذلك سيحقق لهم تقدما. كانت أهدافهم أهداف عمالقة: ضبط البلاد، والانتصار في العصر النووي، والهيمنة الاستراتيجية على العالم.

تجمع اليوم مرة أخرى جبابرة عصر نيكسون في عصرية باردة وكئيبة على غير عادة الموسم، وقد أصبح فيهم الآن من ابيض شعره وآخرون أصابهم الصلع. لقد أصبح فولاذهم صدئاً وبدأت جلودهم بالترهل وضعف بصرهم.

لقد كانوا مدعوين إلى التفكر فيما قد تؤدي إليه القوة».

يُفصح فون دريهل عن أسرار الاستعداد، فعمل كهذا ليس من قبيل المصادفة. فهو تحت الضغط يرجع إلى الأساسيات، ويفكر فيما حصل، وأين تكمن أهميته، وكيف يمكنه تحويله إلى قصة. ويقول فون دريهل: لا بد له من أن ينجز ما يكفي من العمل، حتى يستطيع الإجابة عن هذه الأسئلة الثلاثة:

1. ما الغرض؟
2. لماذا تروى هذه القصة؟
3. ما الذي تقوله هذه القصة عن الحياة والعالم والعصر الذي نعيش فيه؟

أنهي هذا الفصل بقصة مراسل وروائي أجنبي شهير، هو «لورانس ستولينجز»، الذي كُلف في العام 1925 بتغطية مباراة كرة قدم أميركية جامعية كبرى بين بنسلفانيا وإلينوي. وقد كان نجم تلك الأيام هو اللاعب «ريد جرانج»، المعروف بلقب «شبح الجري». لقد أبهر جرانج الجمهور بهجمة لمسافة 363 ياردة، أدت إلى فوز غير متوقع لإلينوي على بنسلفانيا بنتيجة قوامها 2–42.

كان الصحافي والمؤلف الشهير مرتعباً. وكتب «ريد سميث» أن ستولينجز كان «يقبض على شعره» ويذرع مقصورة الصُحافيين ذهابا وإيابا، مرددا: «كيف يمكن لأي شخص أن يغطي هذا الحدث؟» «إنه لحدثٌ عظيم جدا»، «لا أستطيع أن أكتب عنه»، خرجت هذه الكلمات من رجل كان يغطي أحداث الحرب العالمية الأولى. كان يفترض على شخص ما أن يقتبس له من شكسبير قائلا: «الاستعداد هو كل شيء».

ورشة عمل

1. قم بإحصاء مشاريع الكتابة الكبيرة المحتملة والتي يمكن أن تستخلص من تخصصك أو مجال اهتمامك بمساعدة أحـد أصدقائـك. ابـدأ العمل على هذه المواضيع، حيث ستساعدك هذه الاستعدادات طوال الطريق.
2. فـي أثنـاء مشـاهدتك المسـابقات الرياضيـة الكبرى مثل نهائيات كأس العالم لكرة القدم أو نهائي دوري كرة القدم الأميركية أو الألعاب الأولمبية، تدرب في مخيلتك على المشاهد المحتملة التي قد تكتبها عن أكثر الأحداث إثارة، ثم قم بمقارنة ومقابلة الأساليب التي استخدمتها مع تلك التي تظهر في وسائل الإعلام المكتوبة والمسموعة.
3. تحتـاج القصـص العظيمـة إلـى عناويـن مناسـبة. لـذا، قـم بمراجعـة كتاباتـك الأخيـرة لمعرفـة مـا إذا كانـت العناوين التي اسـتخدمتها تتناسـب مع قوة وجودة النص التابع لها. ولمشروعك المقبل، قم بعملية عصف ذهني حول مجموعة عناويـن، ويفضـل أن يكـون ذلـك فـي وقت مبكر من سـير العمل، حتى يكون تركيزك منصباً على البحث والكتابة.
4. إذا كنـت تقـوم بكتابـة القصة والروايـة، اطلع على منهج البحث والإعداد الخاص بالروائيين والذي قد قام بوصفه برانـد وفـورد. حـاول أن تسـتخدم هذه الاسـتراتيجيات كواجـب منزلـي لكتابـة قصـة قصيـرة. وإذا وجـدت أن هذه الاسـتراتيجيات قد نجحت معك، قم بتطبيقها على مشاريع أكثر طموحاً.

الأداة الثانية والأربعون

اقرأ وعينك على الشّكل والمضمون

تفحّص الآليات الكامنة في النّص

عندما وصلت الصف الثالث الابتدائي، أدركت أنني كنت قارئا جيداً. معلمتي، الآنسة كَلِي، قالت لي ذلك. لقد أثار إعجابها أنني أستطيع تمييز كلمة ضخم في قصةٍ عن «دَيْفِي كُرَكَتْ» الذي قتل «دُبًّا ضخما»، قالت. فَلِمَاذا استغرق مني الأمر عشرين عاما، لأتخيل نفسي كاتبا؟ ربما لأننا نُعَلِّم القراءةَ ونَتَعلَّمُها بصفتها حِرْفَةً ديموقراطية -لازمة للتَّنشِئة وللعمل وللمُواطنة- ولكننا نُعَلِّم الكتابةَ ونَتَعلَّمُها بصفتها فَنًّا جميلاً. نقول إن على الجميع أن يقرأوا، لكننا نتصرف كما لو أن الكتابة تقتصر على ذوي المهارات الخاصة.

ما نَعْلَمُهُ يقيناً، هو الكتاب يقرأون وعينهم على الشكل والمضمون معاً. أنت تستفيد من الصورة على العُلبة عندما تجمع قطعَ لَوحٍ في لعبة التركيب (puzzl) مع بعضها البعض. ورؤيةَ صورةٍ للطَّبَقِ بشكله النهائي لتُعينك حين تجرِّب وَصْفَةَ طَبخٍ جديدة. وإن كنتَ تستخدم الخشب في صنعتك، فعليك أن تعرف الفرقَ بين خزانةِ الكُتُب والصوان. على الكاتب أن يُجيبَ عن هذا السؤال: ما الذي أسعى إلى إنشائه؟ ثم هذا: أيّ أدواتٍ أحتاج كي أُنشِئَه؟

في كل مرة أخطو فيها خطوةً كبيرة في كتابتي، أبدأ بالقراءة. بالطبع أقرأُ وعيني على الفَحوى. لو أنني كاتبٌ عن معاداة السّاميَّة، فإني أقرأُ مذكّرات محرقة اليهود النازيّة. لو أنني كاتبٌ عن الإيدز، فإنـي أقـرأُ نصوصـاً طِبّيـة - بيولوجيّـة وتواريخَ سـوابقٍ اجتماعية للمـرض. لـو أننـي كاتـبٌ عن الحـرب العالمية الثانيـة، فإني أقرأُ مجـلاتٍ أُرِّخَـت فـي الأربعينيات بعد الألـف الميلادية. اقرأ إذَنْ، وعينك على الفَحوى، بكل تأكيد.

ولكن، اقرأ أيضاً وعينك على الشكل، على النّوع. لو أردْت إنشـاء تعليقات شـارحة للصور بشـكل أفضل، اقرأ أعداداً قديمة لمجلة لايف LIFE. لو أردْت أن تكون شارِحاً أفضل، اقرأ كتابَ وصفـاتِ طبـخٍ جيّـداً. لو أردْت كتابةَ عناوين مُحَنَّكة، اقرأ صُحُفَ الفضائح tabloids. لو أردْت كتابةَ نَصٍّ سـينمائيٍّ عن بَطَلٍ خارِقٍ، اقـرأ أكوامـاً مـن القَصَصِ المُصَـوَّرة comic books. لو أردْت كتابةَ تحقيقاتٍ صحفيةً ألمَعِيَّة، اقرأ «حديث البَلَد» في مجلة نيويوركر.

تصفُ «جُون ديدِيون» في مذكراتها «عام التفكير السحري»، لحظةً من حياة زوجها المتوفى، الكاتب «جُون قْرَقُورِي دَنّ»:

> «عندمـا كنـا نسـكن بْرَنْتْـوُود بَارْك اكتسـبنا عـادةَ الفراغِ من العملِ في الرابعةِ عَصْراً والذهاب إلى المَسـبح. كان يقف داخل الماء يقرأ (أعاد قراءة اختيار صوفي ذاك الصيفِ عدَّة مـراتٍ ليـرى كيف يَعمـل) بينما كنتُ أَشـتغلُ في الحديقة. هكـذا يُواصِـل الكُتَّـابُ الأذكياءُ التَّعَلُّمَ بقـراءةِ ما أُعجِبوا به مِن أعمالٍ المرَّةَ بَعد المرَّةَ «[لِيَرَوا] كيف [تَـ]ـعمل».

شرعتُ في العمل على «ثلاث كلماتٍ صغيرات» (المسلسل

الصحافي في فصولٍ موجزة) بالبحثِ عن نماذج. قرأتُ ديكنز، وقـد نُشِـرَت رواياتُـه مُسَلسَـلةً. قـرأتُ «واينْزبُـورغ» و«أُوهايُو»، وهـي سلسـلة مـن قصـصٍ قصيـرة متّصلة لِشَـرْوُود أَنْدَرْسُـون. وقرأتُ قصة «بَحَّار غريق»، وهي قصة صحافية مُسَلسَلة لغابرييل غارسـيا ماركيز. كانت الفصول طويلة جداً في كل هذه الأمثلة. لكنـي وجدتُ نَسَـقي، وقد كان ذلـك بمثابة مفاجأة، في قصصِ مغامراتِ أيَّام طفولتي. كانت لِلأولاد هارْدِي وألغاز نانْسِي درُو فصول يمكن أن أقرأها في غضون خمسِ دقائقٍ أو أقل، وكانت الفصول تنتهي بما يترك المصير معلَّقاً.

عندما تجد نفسـك عاجزا عن أن تضع قصةً ما جانباً، عليك أن تضـع القصـةَ جانبـاً. ضعها جانباً وفكِّر كيف تَعمل. أيُّ سِـحرٍ أصابـك بـه الكاتـبُ ليُسَـيِّرَك من فقـرةٍ إلى فقرةٍ، مـن صفحةٍ إلى صفحةٍ، من فصلٍ إلى فصل؟

أسمِّي مثل هذا الفعلِ «قراءةَ الأشعة السّينية». إحدى الوسائل التـي يتعلـم بهـا الكُتَّـابُ من القصـص، هي استخدامهم لرؤاهم السّينية. (في نهاية الأمر، سوبرمان كان صحافياً أيضاً، وياه كم كان سريعاً في الطباعة!) تساعدك قراءة الأشعة السّينية على استشفاف نـصِّ الحكايـة. تحـت السـطح تطحن الآليات غيـر المرئيةُ للنحْوِ واللغةِ والصياغة والبيانِ، وأدوات صنع المعنى، ومُعَدَّاتُ الصَّنعة.

ها هنا بعضُ حِيَلِ القراءة للكُتَّاب:

- اقرأ لتنصت لصوت الكاتب.
- اقـرأ الصُّحُـف للبحـث عـن أفكارِ قصص لـم تطور كما

يجب.

- اقرأ على الانترنت للتعرف إلى طيف أشكال السرد الجديدة..
- اقرأ كُتُباً بأكملها إن أسرتك؛ ولكن تذوق أيضاً نُتَفَ كُتُبٍ.
- عند اختيارك لمادة القراءة، وجه نفسك أكثر وفق بوصلتك الكتابية، وأقل وفق نصائح الآخرين.
- افحص - مجاناً - تشكيلةً واسعةً من المجلاتِ والدوريات المعاصرةِ في متاجر الكُتُب التي توفّر القهوة.
- اقرأ في موضوعاتٍ خارج مجال تخصصك، كالهندسةِ المعماريةِ وعلمِ الفَلَكِ وعلمِ الاقتصادِ والفوتوغرافيا.
- اقرأ وبجوارك قَلَمٌ. اكتُب على الهوامش. تحاور مع الكاتب. أشِّر على المقاطعِ المثيرةِ للاهتمام. اطرح أسئلةً عن النص.

إنني أضبطُ اندفاعي للقراءة بهذا التحذير: ستمرُّ عليك أوقاتٌ في منتصف مشروعِ كتابةٍ ما، يحسُنُ بك أن تتوقف عن القراءة حينها. لقد توقفتُ عن القراءة عما يخص الكتابة حال تجهيزي لمسودّة الأدوات في هذا الكتاب. لَم أَشَأ أن يستدرجَني افتتاني بالموضوع بعيداً عن وقتي المخصص للكتابة، ولَم أَشَأ أن أتأثر على نحوٍ غير ملائم بأفكارِ الآخرين، ولَم أشأ أن يُثبِط هِمَّتي تألّقُ الأعمال المَنهِيَّة المَنشورة.

يقول العلماءُ إن القراءةَ «مُعامَلةٌ مُثَلَّثةٌ» ménage à trois بين

الكاتب والنص والقارئ. قد يَخلق الكاتبُ النَّصَّ، كما تقول «لُويز رُوزنْبلا»، ولكن من يُحوِّله إلى قِصَّةٍ هو القارئ. فالقارئُ كاتبٌ في النهاية. عظيم!

ورشة عمل

1. اذهب إلى متجرِ كُتُبٍ واغمس نَفْسَك في قسم المجلات. اشرب ما احتجت من قهوة. ابحث عن منشوراتٍ تبسُطُ اهتمامك وتتحدى معاييرك.
2. جِد كاتباً تُعجب به. اقرأ أعمالاً متعددة لهذا الكاتب وفي يَدِك قَلَم. أشِّر المقاطعَ التي تعمل بطرق مخصوصة. أَرِها لصديقٍ وافحصاها بالأشعة السّينيةِ معاً. أيّ أدواتِ كتابةٍ وجدتُما؟
3. اقرأ مقطعاً مثيراً للاهتمام بصوتٍ عالٍ. ثم ضعه جانباً واكتب عن موضوعٍ من اختيارك كتابةً حُرَّة. اُسبُر التأثر المُنبجس من هذه التجربة.
4. إن كنت محرِّراً أو مُعَلِّماً استخدم تجربةَ قراءةٍ مشتركةٍ لإلهامِ كُتَّابَك أو تلاميذك. أو افعل هذا مع صديق. تبادلا قصصاً تحبّانها وافحصاها بالأشعة السّينية. لِمَ هي مُجْدِية؟ بأيّ أدواتِ لُغةٍ تبوح؟

الأداة الثالثة والأربعون

حافِظ على السِّلسلة

في المشـاريع الكبيرة، احتفظ بالقصاصات التي قد يرمي بها الآخرون

عندمـا يحكـي لـي الكُتّاب قصصاً حول العمل في مشـاريع كبيـرة، فإنهـم غالبـاً مـا يسـتخدمون إحـدى اسـتعارتين لوصف طريقتهـم فـي العمـل عليهـا: الأولـى، هـي وضع السـماد! لكي تـزرع حديقـةً جيّـدة سـتحتاج إلى تخصيب التربـة، ويقوم بعض فنيّـي الحدائـق بوضع كومة من السـماد فـي أفنية منازلهم، أكوامٌ من المواد العضوية التي تحتوي على شذرات، مثل قشور الموز التـي يُلقـي بهـا الآخـرون بعيـداً. أمـا الثانية، فهـي الحفاظ على السلسـلة. أجـزاء تتدحـرج إلى كرات صغيـرة ثمّ تنمو إلى كراتٍ أكبـر، والتـي تنمـو فـي حالاتها القصوى إلى كـراتٍ من الخيُلاء والاعتزاز. كان هنالك رجلٌ، يدعى «فرانيسـي جونسـون»، صنع كرةٍ من الخيوط تزن 12 ألف رطل، وكان قطرها يصل إلى اثنتي عشرة قدماً، فأصبحت تجذب الأنظار على جانب الطريق الرئيس لبلدة داروين في مينيسوتا.

ينبغـي أن يصبـح جونسـون قديسـاً راعيـاً لأولئـك الذيـن يحتفظون بالأجزاء الصغيرة من القصص على أمل أن تنمو لتتحول إلى شـيء قابلٍ للنشـر يوماً ما. سـأحكي لكم كيف تسـير الأمور

معي: ستجدونني مأخوذاً بموضوع أو قضيّة في السياسة أو الثقافة. على سبيل المثال، أنا مأخوذٌ الآن بمأزق الفتيان. كأب لثلاث فتيات، فقد شاهدت كثيراً من النساء الشابّات ينجحن في التعليم ويزدهرنّ في مهنهنّ، في حين يتخلّف الرجال في المؤخرة. وأفتقر إلى الوقت والمعرفة الكافيين للكتابة حول هذا الموضوع الآن، ولكن ربما سأفعل ذلك يوماً ما. وستزداد فرصي أكثر إذا ما بدأت بالاحتفاظ بسلسلة.

ولكي أحتفظ بسلسلة، فسأحتاج لصندوق ملفّات بسيط. أفضّل النوع البلاستيكي الذي يبدو مثل صناديق الحليب. وأضع الصندوق في مكانٍ بارزٍ في مكتبي وأضع عليه ملصقاً كُتب عليه «مأزق الفتيان». وحالما أصرّح باهتمامي بموضوعٍ مهمّ، فستبدأ كثير من الأشياء بالحدوث لي. سألاحظ أموراً أكثر حول موضوعي، ثمّ ستكون لي مزيد من الأحاديث حول هذا الموضوع مع أصدقائي وزملائي. إنهم يغذون اهتمامي. وسيبدأ صندوقي بالامتلاء بالأشياء واحداً تلو الآخر: تحليل معدلات التخرج لدى الفتيان مقارنةً بالفتيات، ومقالة خاصّة حول إمكانية إضرار ألعاب الفيديو في تطوّر الفتيان، وقصّة عن انخفاض مشاركة الفتيان في الألعاب الرياضية في المدرسة الثانوية. هذا موضوع كبير، لذا سآخذ وقتي، تمرّ الأسابيع والأشهر حتى يأتي يومٌ ما أنظر فيه إلى صندوقي وأستمع إليه وهو يهمس لي «لقد حان الوقت». سأدهش من امتلاء الصندوق، وسأشده أكثر بكم ما تعلّمته فقط من احتفاظي بسلسلة.

بالنسبة إليّ، هذه العملية نافعة أيضاً في الكتابات الأدبية.

قـد تبـدو عمليـة نمـوّ القصة طويلـةً وغير مُثمرة، هنالـك كثير من الانتظـار، لكـن الحيلـة تكمـن فـي أن تعتني بعـدة المحاصيل في حديقتك في الوقت نفسه. وفي وسعك أن تعتني بمحصولٍ واحد حتى في الوقت الذي تحصد فيه الآخر. لذلك، ستجد أنني كنت أملك في مكتبي عدة صناديق لكل منها اسم:

لديّ صندوق الإيدز، والذي بلغ ذروته بنشـر سلسـلة اسمها «ثلاث كلمات صغيرة». ولديَّ صندوق الألفيّة، والذي بلغ ذروته بنشـر رواية في سلسـلةٍ بصحيفة واسـمها «لم يتمّ بعد»، كما أنني أمتلك صندوقاً للهولوكوسـت ومعاداة السـاميّة، والذي بلغ ذروته بنشر سلسلة «خاتم سادي» وهو الآن مخطوطة كتاب رفضه خمسة وعشـرون ناشـراً ولايزال يبحث عن مكانه في هذا العالم. ولدي صندوقٌ آخر اسمه «الحقوق المدنية» وقد بلغ ذروته في مختارات بأعمدة صحيفة منذ العام 1960 حول العدالة العرقية في الجنوب. ولدي صندوق اسمه «القراءة التكوينية» والذي انفجر بالتوازي مع مواد حول نقد محو الأمية والذي ظننت أنه سـيتحوّل إلى كتاب، لكنّه ولّد عددا من المقالات. ولديّ صندوق أخير اسمه «الحرب العالميـة الثانيـة» ولّـد مقالتين صحافيتين قـد تصبح إحداهما كتاباً صغيراً في يومٍ من الأيّام.

لقـد تعلمـت، ذات يـوم، درسـاً مهمـاً مـن «جيمـس دبليـو كاري»، وهـو أحـد العلمـاء العظماء في الصحافـة والثقافة، الذي قال إنّ بعض العلماء يبنون مهنهم عبر ربط أنفسهم بمواضيع ذات اهتمامات ضيّقة. ويشجّع كاري الأدباء والعلماء الشباب على ربط أنفسـهم بمواضيع كبيرة: الدين في أمريكا، سـكان العالم، الأخبار

والديموقراطية.

ألقـي بنظـرة أخرى على صناديقي وأجرد المواضيع: الإيدز، الهولوكوسـت، العدالـة العرقيـة، الألفيـة، الحـرب العالمية الثانية ومحو الأمية. هذه موضوعات لا ينضب الاهتمام بها وهي قادرة علـى توليـد تقاريـر ورواية القصص والتحليلات مدى الحياة. كلّ واحـدٍ منهـا ضخـمٌ ومهيب جداً في الحقيقة، ويهدد بالتغلب على طاقة الكاتب ومخيّلته، ولهذا السبب عليك أن تحتفظ بالسلسلة.

عنصرٌ عن طريق عنصر، وحكايةٌ عن طريق حكاية، وإحصائية عـن طريـق إحصائية، وسـتجد أن صناديق الفضـول التي تخصّك تمتلـئ مـن دون أن تبـذل أيّ جهـد، وتولّد دورة حيـاةٍ أدبيّة، ليس عليك إلا أن تزرع ثم تحرث الأرض ثمّ تحصدها.

ها هي القيمة الحقيقية للاحتفاظ بسلسلة، ففيما أنت مدفونٌ فـي الروتيـن وتشـعر بأنّك تفتقر إلى الوقـت والطاقة للإقدام على مُغامـرة، ربمـا تغطي موضوعاً عن هزيمة التعليم بصحيفة صغيرة، أو ربمـا عليـك أن تبتكـر قصّـة أو أكثر كلّ يـوم، أو دعنا نقل أنّك أيضاً مهتمٌّ بالتراجع الدراسيّ لدى الفتيان.

إذا كنـت مُحرجـاً جـداً من ابتكار صندوق، ابدأ بملفّ ورقي أو إلكترونـي. وفيمـا تمارس عملـك الروتيني، تحدّث عن «محنة الفتيـان». وسـتجدُ محصـولاً مـن الآراء والحكايـات مـن الآبـاء والأمهـات والمعلميـن والمحرريـن. نبّـش بحثاً عنهـم واحداً تلو الآخـر، قصاصـةً قصاصـة، حتى تأتي يوماً ما وتـرى نصباً تذكارياً من المثابرة. للتثبيت ليثبت في ساحة البلدة.

ورشة عمل

1. راجع كتاباتك خلال العامين الماضيين. وقم بوضع قائمة تصنّف فيها اهتماماتك وما يثير فضولك. أيّ من هذه المواضيع تريد الاحتفاظ بسلسلة لأجلها؟
2. ذما المواضيع الأخرى التي تثير اهتمامك وليست منعكسة في كتاباتك الحالية؟ أيّها يسحرك أكثر؟ ضع صندوقاً أو ملفاً وضع عليه اسماً.
3. إذا كنت تُغطّي موضوعاً تتغلبّ عليه بسهولة، فما المواضيع التي لم تتمكن من الحصول عليها؟ قم بوضع ملفّ لأحدٍ منها وابدأ في التحدث عنها مع مصادرك.
4. ابحث على جوجل في أحد مواضيعك الجديدة. قم بقضاء القليل من الوقت في الاستكشاف. قم بإضافة بعض عناصر من المدونات والمواقع المرتبطة باهتمامك الجديد إلى ملفّك.

الأداة الرابعة والأربعون

قسِّم المشروعات الطويلة إلى أجزاء

ثمَّ جمع الأجزاء في كل متكامل

يستقي كتاب «طائرٌ فطائر» للكاتبة عنوانه من قصة حدثت لأخيها. فحين كان في العاشرة من عمره كان يعاني من إعداد تقرير مدرسي عن الطيور. وصفته «لاموت» ابنه كان «قد شل تفكيره تماماً بسبب ضخامة المهمة التي هو بصددها، حتى جلس أبي إلى جواره، وأحاط كتفه بذراعه، وقال له: طائر فطائر يا صديقي الصغير. خذهم طائر فطائر».

كلنا بحاجة إلى الاستماع لمثل هذه النصيحة، لتذكيرنا بتفكيك المشروعات الكبيرة إلى أجزاء. والقصص الطويلة إلى فصول، والفصول الطويلة إلى أقسام أصغر. مثل هذه النصيحة مفيدة عملية ومحفزة في آن معا.

حين يجتمع الكتّاب، غالبا ما أطرح عليهم السؤال التالي: «كم منكم شارك في سباق ماراثون؟»، في مجموعة من مائة، ربما رفع واحد أو اثنان منهم أيديهم. فاسألهم: «إذا دربتم وحفزتم بشكل ملائم، كم منكم يعتقد أنه يستطيع أن يعدو لمسافة ستة وعشرين ميلا؟». عندئذ سيرفع ستة آخرون أيديهم. ثم أقول: «ماذا لو أعطيتكم خمسة وخمسين يوماً لأداء هذه المهمة، بحيث لا ينبغي عليكم إلا أن تقطعوا مسافة نصف ميل فقط في اليوم؟»

عندئذ يرفع أغلب من في الغرفة أيديهم.

إن معظم طلاب الدكتوراه الذين يحضرون كل صفوفهم الدراسية المطلوبة ويجتازون كل الامتحانات بنجاح وينجزون البحث اللازم للرسالة لا يقدمون الرسالة فعليًّا. لماذا؟ لأنهم يفتقرون إلى النظام اللازم والالتزام الكافي لإتمام عملية الكتابة. ولو أنهم ألزموا أنفسهم بالجلوس وكتابة صفحة واحدة – أي 250 كلمة – كل يوم لتمكنوا من الانتهاء من كتابة رسالة الدكتوراه في أقل من عام.

حين كان أولادي صغاراً تطوعت لتدريس الكتابة في مدرستهم الابتدائية. وقد اعتدت أن أدون بعض الملحوظات بعد كل حصة أُدرس لأطفال فيها. فقط بضع كلمات قليلة عما الذي تعلَّمته اليوم، وكيف كانت استجابة الأطفال، ولماذا كان أحد الأطفال النابهين يرنو ببصره إلى الفراغ؟ إلخ. وبعد ثلاث سنوات اكتشفت أنه قد تراكمت لديَّ معلومات تكفي لكتابة كتاب كامل عن تدريس الكتابة للأطفال. ولم أكن أعرف شيئاً عن كتابة الكتب، إذ لم يسبق لي أن فعل شيئا كهذا، فاكتفيت بتبييض ملحوظاتي فحسب، وكانت النتيجة نصا بلغ طوله 250 صفحة تقريباً. لم يكن النص قد صار كتاباً بعد، وإنما كان أساسا متيناً لكتابي «أن تكتب بحرية: صحافي يُعلِم الكتاب الصغار».

تبدأ الكتابة إذن بقطرات قليلة، تتحول إلى برك صغيرة، ثم ما تلبث أن تصير قنوات، ثم جداول، إلى أن تصير آخر الأمر بحيرات عميقة.

إن لتعويد النفس على الكتابة بهذه الطريقة النظامية سحرا

وقوة هائلين. الأمر أشبه بشعور هاري بوتر حين علم أنه صار ساحراً شهيراً. إنك تقرأ الآن الأداة الرابعة والخمسين في هذه السلسلة، التي تنشر على الإنترنت، وها أنت تتجه نحو الأداة الخمسين بخطى ثابتة. في حين أنه لو أنني قد قلت للناشرين: «على فكرة أنا أنوي كتابة كتاب عن الكتابة» لما أنجزت تلك المهمة أبداً. إن المرء ينظر إلى مهمة كتابة الكتاب، قبل شروعه فيها، باعتبارها أمراً مستحيلا، كأن الكتاب المزمع كتابته وحش هائل يصعب تطويقه بالذراعين والسيطرة عليه. لذا قسمت المهمة بحيث يتحول الكتاب إلى مقالات قصيرة، عددها خمسون، أسلم واحدا أو اثنين منها على أقصى تقدير للناشرين كل أسبوع.

وربما كان الكتاب الذي أمامي الآن هو ثمرة نفس الاستراتيجية. إنه كتاب «الرب راعي»، الذي كتبه هارولد كوشنر، وهو كاتب ومعلم عظيم. يقول كوشنر في مقدمة كتابه:

«لقد ظللت أفكر في الأفكار التي أقدمها في هذا الكتاب لأكثر من أربعين عاماً، وذلك منذ تم ترسيمي حاخاماً. ففي كل مرة كنت أقرأ فيها المزمور الثالث والعشرين من مزامير داود في جنازة أو قداس أو أتلوه على رأس أحد المرضى كانت تذهلني قدرة ذلك المزمور على إراحة المكلومين وإذهاب الخوف عن الخائفين. وقد كان الحافز المباشر الذي دفعني إلى كتابة هذا الكتاب أحداث الحادي عشر من سبتمبر الفظيعة. ففي الأيام التي تلت تلك الأحداث الرهيبة كان المذيعون والصحافيون يسألونني قائلين: «أين الرب؟ وكيف يمكنه أن يسمح

لشـيء مثـل هـذا بالحدوث؟». وكنت أجد نفسـي أجيبهم قائلا: «لم يعدنا الرب مطلقاً بأن الحياة ستكون عادلة، لكنه وعدنـا بـأن يكون معنا حين تظلمنا الحياة». وأدركت أنني قـد وجـدت هذه الإجابة التي كنت أقدمها للصحافيين في المزمور الثالث والعشرين».

إن كتّـاب القصـص والروايات يجهدون أنفسـهم في البحث عـن النقطـة التي سـتصبح محور ارتكاز قصتهـم، فما بالك برجل أخـذ مزمـوراً لا يزيـد طولـه علـى أربعـة عشـر سـطراً فجعل منه أساسـاً لكتـاب كامـل طويـل لـه ثقله وأهميته بالنسـبة إلـى اليهود والمسيحيين؟ تخيل أن يُطلَب منك أن تكتب كتاباً عن صلاة الرب، أو عن صلاة «السلام عليك يا مريم»، أو عن سوناتا لشكسبير! لكن كيف اسـتطاع الكاتـب أن يسـهل المهمة على نفسـه وعلى القارئ أيضاً؟ إن كوشنر يقدم لنا حلا رائعاً أنيقاً، إذ يكرس كل فصل من فصول كتابه لسطر من سطور المزمور. فهناك، على سبيل المثال، فصل اسـمه «الرب راعي»، وفصل آخر اسـمه «أَيْضاً إِذَا سِرْتُ فِي وَادِي ظِلِّ الْمَوْتِ لاَ أَخَافُ شَرًّا، لأَنَّكَ أَنْتَ مَعِي. عَصَاكَ وَعُكَّازُكَ هُمَا يُعَزِّيَانِنِي» وثالث اسمه «كأسي ريًّا».

إن الكتاب الأكثر مبيعاً على مستوى بلادنا، والذي يبلغ 175 صفحة، ليس سوى مقدمة وأربعة عشر فصلا قصيراً، أي وحدات مستقلة يسهل على القارئ التعامل معها، كما كان من السهل على الكاتب كتابته.

طائر فطائر، أداة فأداة، سطر فسطر.

ورشة عمل

1. اعترف إذا ما كنت قد رغبت في كتابة نص أكبر مما سبق وإن كتبت على الإطلاق، لكنك لم تتمكن من إنجاز المشروع، لأنك هبت حجمه وامتداده. قطع هذا الوحش. قسمه، على كراستك، إلى أجزائه الصغيرة: فصول ومقاطع وفقرات. ومن دون العودة إلى أي مواد بحثية، اكتب واحدة من الوحدات الأصغر، وانظر ما سيحدث.
2. في المرة التالية التي ستزور فيها متجر كتب، الق نظرة على عدد من المجلدات الكبيرة: روايات أو تقاويم. تفحص فهارسها وحاول استكشاف الوحدات البنيوية التي يتألف منها الكتاب. ثم تفحصها الآن فصلاً فصلاً لترى كيف انتظمت تراتبياً. احرص على ملاحظة هذه الأجزاء الصغيرة في كل قراءاتك.
3. قبل أن تكتب مسودة القصة القادمة، خطط على ورقة بحجم المراسلات القانونية ما تتصور أنه سيؤلف أجزاء من القصة. لا تكتف فقط بكتابة المقدمة والوسط والخاتمة، بل حاول أن تكتب الأجزاء (الصغيرة) من الأجزاء (الكبيرة).

الأداة الخامسة والأربعون

اهتم بكل الحرف المساندة لكتابتك

لتعطي أفضل ما لديك، ساعد الآخرين ليعطوا أفضل ما لديهم

أمقتُ صورة الكاتب المنعزل في برجه العاجيّ. تلك الصورة النمطية الرومانسية، المرتبطة بالوحدة والمعاناة، قد أقصت كثير من الكتّاب الواعدين، وحجبت واحدة من أكثر الحقائق سطوعاً فيما يتعلق بحرفة الكتابة. هي أن الكتابة ممارسة تعاونية.

أتذكر أول عمل نشرته. قصيدة لعيد الميلاد كتبت لصحيفة مدرسية في العام 1958:

«ذات ليلة باردة وثلجية
في أرض قصيّة البُعد
طفلٌ ولد في بيت لحم
ولد في يوم الكريسماس
وضعوه في مذود
موضع لا يليق بملك
لكنه حتماً بدى قصراً
لمّا صدحت الملائكة بالغناء».

لقد كنت شاعرا فخورا في العاشرة من عمره، حين رأيت

اسـمي مزخرفـاً فـوق النـص المنشـور. إلا أن هـذا المجد اقتضى تدخل بلدة صغيرة في (لونغ آيلاند) بأكملها كي يُنشر ذلك النص الإنشادي. واقتضى معلماً يدعونا للكتابة. واقتضى مساعدة والدتي التـي اعتصـرت ذهنهـا معـي. واقتضـى تلميذاً آخر عـزز قصيدتي برسـمة صغيرة. واقتضى موظفاً في المدرسـة ليطبع قصصنا على آلـة ناسـخة، وآخـر ليسـحبها ويوزعهـا. كمـا اقتضى الأمـر إطراء تلاميذ آخرين وذويهم. وبكل الزخم الذي شكّلت به تلك التجربة المبكرة روحي، أطلب المغفرة على رفضي الدفين لصورة الكاتب المسكون بالهمّ، المنعزل في منسكه القصيّ.

إن كنت تطمح لأن تتطور ككاتب، اهتم بما يخدم مصلحتك الشـخصية: إن كانـت قصتـك محـررة جيـداً، ومصحوبـة بلقطـة فوتوغرافيـة مؤثـرة، وعلـى صفحـة مصممة تصميمـا موفقا، فإنها ستبدو أكثر أهمية وستحظى بمزيد من القراء. ومن الحمق تجاهل هذا الأثر أو التقليل من شأنه.

فـي الحقيقـة، إنـك لن تصل لأقصى مداك ككاتب مالم تهتم بـكل الحـرف الأخـرى المواكبـة للكتابـة. نـمِّ هذه العـادة: اطرح أسئلة عن مهارة تحرير الصور، التصوير، الإيضاح البياني، الرسم، التصميم وإنتاج مواقع الويب. ليس عليك أن تغدو خبيراً في كل تلـك المجـالات، لكـن يجدر بك أن تكون فضوليـاً وأن تتفاعل. يوماً ما ستصير لك آراء وجيهة في كل منها كما لو كنت مختصاً.

وعلـى نفـس القـدر من الأهميـة، عليك – ككاتب – أن تقدر الآخرين الذين يهبّون لمسـاعدتك. إن لـم تكن قد بدأت ممارسـة الكتابـة بعـد بنيّة النشـر، أو كمحترف، عليـك بالتعاون مع أولئك

الذيـن سيسـاعدوك الآن: الأصدقـاء، المعلمون، الطلاب، أعضاء مجاميـع الكتابـة أو أنديـة القـراءة، تابـع المدونيـن أو محـرري ومصممي مواقع الإنترنت.

لتضبـط مزاجـك التعاونـي، تخيـل أنـك مؤلف روايـة بديعة رُشـحت للإنتاج السـينمائي. تخيل أنك قد حزت مُقدم عقد وفير كـي تكتـب السـيناريو. والآن فكـر فـي كل الحـرف والمهـارات المتصلـة بكمـال إنتاج هـذا العمل. فكّر بالمخرجيـن والممثلين، والمصوريـن السـينمائيين، وفنيـي المونتـاج، ومصممي الديكور، والمؤلفيـن الموسـيقيين، وغيرهـم. احمـل هـذه الصـورة الثريـة بالشركاء الآخرين إلى كل مشاريعك الكتابية.

خلال تقدم مسـيرتي كمؤلف وكاتب صحفي، سـاهم هؤلاء في تجويد عملي:

المحـررون: تجاهـل العدائيـة التـي يمارسـها الكتّـاب ضـد المحرريـن بوصفهـم مصاصـي دماء يعملون فـي الظلام ليفرغوا النصوص من الحياة. على النقيض، فكر بهم كفرسان للمعيارية، كقراء اختبار لا غنى عنهم، كخط دفاعك الأخير. ذات مرة كتبتُ قصة صحفية عن أخوين مصابين بإعاقة شنيعة. فتيان انفصلا عن بعضهما البعض سـنوات طويلة. وصفت لقاءهما الرائع مجدداً. وكيف باتا يشاهدان الرسوم المتحركة معاً ويطعمان بعضهما حلوى رقائـق الفاكهـة Fruit Loops. اتصـل بي محرر اسـمه «إد ميريك»، ليراجـع القصـة. قـدم أولاً مديحه لنـصّ كُتب جيداً. لكنه ذكر أنه أرسل موظفاً مستجداً لمتجر البقالة (كان ذلك قبل نعيم الإنترنت) ليتأكـد مـن التهجئـة الإنجليزية لـ Fruit Loops. في الحقيقة كانت

التهجئـة المعتمـدة هـي Froot Loops. كانت تلك صدّة موفقة من قبله. وكان آخر ما أردته أن يلتقط قارئ ما هذه الغلطة، لا سـيما فـي هـذا الجزء الحميمي من القصة. بقيت، لسـنوات تلت، أرفع إبهامـي لإد كلمـا التقيـت به تقديراً لـه على إنقاذي. تحدث -أيها الكاتب- مع المحررين. اعرف أسـماءهم، احتضنهم كرفاق في حرفة الكتابة وكمحبين للغة، قدم لهم الشوكولاتة عرفاناً وتقديراً.

المصـورون الفوتوغرافيـون: احـرص علـى توظيـف المـادة الفوتوغرافيـة مبكـراً في مراحل كتابتك، وليس كتحصيل حاصل. وكما هو الحال في نموذج الصحافة التلفزيونية. ابحث عن متسع للعمل جنباً إلى جنب مع المصور الفوتوغرافي. ساعده على فهم رؤيتك للعمل. أسـأله عما يراه هو. اسـتخدم عمله لتوثيق القصة. اسمح له بأن يلقنك دروساً بخصوص بؤرة التركيز، حدود الكادر، تركيب المشهد والإضاءة. اسأله عما يسعك أن تقدمه لمساعدته.

المصممـون: فيمـا يتطـور مشـروعك الكتابـي، احرص على إشراك فناني التصاميم الرسومية في الحوار الخاص بعملك مبكراً. تعلـم منهـم مـا الـذي يجدر بك أن تراه وتريه للقارئ في المشـهد العام. وما هي الأجزاء التي تسـتحق أن تُحول إلى عناصر بصرية خلابة. اسأل محررك وفني صحيفتك كيف يمكنك أن تساعدهم سواء خلال مرحلة البحث، أو أثناء كتابتك للمسودة الأولية.

تذكـر أن العمـل الجيدّ يسـتغرق وقتاً ليظهـر. وهذا لا ينطبق عليـك وحـدك. تعلـم أن تلتـزم بمواعيـد تسـليمك الخاصـة كـي تتيح للآخرين متسـعاً ليمارسـوا عملهم. حتى لو افتقرت للسـلطة اللازمـة لإقنـاع الفريـق كلـه بالاسـتماع لـك، فعليـك أن تشـجع

الجهود المبكرة والتي تضمن أن يشارك كل اللاعبون الأساسيون في التخطيط. كلما أبديت اهتماماً أكبر بمهام الآخرين، كلما لقي رأيك بخصوص كيفية صياغة وتعديل المادة النهائية مزيداً من الترحيب.

بين العامين 2001 و2005، كتبت أكثر من خمسمئة عمود ومقالة لموقع معهد Poynter على الإنترنت. لستُ خبيراً في كيفية إنتاج قصة عبر منصات الإعلام. لكني أكيف أدوات وعادات كتابتي لتتواءم مع عالم جديد شجاع في التعاطي مع تقنيات الإعلام. إن فرصة الكتابة بأكثر من صوت، والتواصل المفتوح مع القراء، لهي مغامرة تتجاوز الحدود القديمة، وكل ذلك يتطلب مخيلة أكثر ثراء ومستويات تكاتف مع زملاء المهنة تفوق ما عرفته المرحلة السالفة.

إن كنت تعمل بجد في عملية التعلم متعددة الجبهات هذه، داعماً المزاوجة بين المقروء والمرئي، فستهيئ نفسك لمستقبل من الإبداع الخلاق. وسيتحقق ذلك دون التضحية بالقيم الأساسية لحرفتك الكتابية. ذلك كله لا يتطلب تطبيق القاعدة الذهبية: عامل الآخرين كما تحب أن يعاملوك - وحسب. بل يتجاوزه إلى تطبيق ما يسميها زميلي القديم «بيل بويد» القاعدة البلاتينية؛ عامل الآخرين كما يحبون هم أن يُعاملوا. كيف يحب المحرر أن يُعامل؟ ما الذي تريده المصورة الفوتوغرافية لتعطي أفضل ما عندها؟ وما الذي يحقق رضى المصمم؟ إن السبيل الآكد لمعرفة الإجابة هو عبر المبادرة بالسؤال.

ورشة عمل

1. إن كنت تعمل في مؤسسة جديدة أو لصالح دار نشر، إن كنت تكتب عملاً وثائقياً أو سرداً غير متخيّل، إن كنت تكتب لموقع إنترنت أو لنشرة إخبارية، جهز أسماء أولئك الناس الذين سيشاركونك العمل. حضّر أرقام هواتفهم وعناوين بريدهم الإلكتروني.
2. جهّز جدولاً للتواصل والتحاور مع شركائك في تلك القائمة. طبق القاعدة البلاتينية. اسألهم عما يحتاجونه ليقوموا بعملهم على أفضل وجه.
3. شجع نمط الدعم والمساندة الذي ترغب به لنفسك. لا تتشكَ وحسب. إن كتب أحدهم عنواناً جيداً لعملك أو أنقذك من غلطة ارتكبتها، فكافئهم على ذلك بالمديح المستحق.
4. اقرأ عن الحرف والمهارات المرتبطة بعملك. جِد كتاباً جيداً عن التصوير الفوتوغرافي. طالع بعض المجلات المتخصّصة في التصميم الصحفي. استمع لحوارات بخصوص هذه الحرف ونمِّ ذخيرتك من المصطلحات ليسعك أن تدلي بدلوك.

الأداة السادسة والأربعون

جنِّد مجموعتك الدّاعِمة

أنشئ فيلقاً من المساعدين

الآن، وبعد أن فكّكنا الأسطورة المُعَطِّلة التي تعتبر الكتابة حرفة فردية، باستطاعتك تحرير نفسك من حاجة استئجار غرفة تطلُّ على المحيط، وصحبتك الوحيدة آلة كاتبة محمولة وزجاجة خمر وحيوان أليف يُدعى همنغواي.

في العالم الحقيقي، تشبه الكتابة رقصة الطابور الأمريكية، وظيفة مجتمعية مع كثير من الشركاء. وكما رأينا، فإن هؤلاء الشركاء – أساتذة الكتابة ومجموعة ورشة العمل ومصمم المواقع والمحرر – قد يعملون لصالحنا. أما المساعدون الآخرون، فمن الممكن، بل ويجب، أن يكونوا من اختيارنا.

عليك إنشاء نظام دَعمٍ واسع وعميق. إذا حصرت نفسك في خبرة معلّم أو محرّر بعينه، فلن تحصل على المساعدة التي تحتاجها. يجب أن تكوّن شبكة من الأصدقاء والزملاء والمحررين والمدربين، الذين في وسعهم إبداء الرأيّ – أو ربما كيس علف عَرَضيّ.

يتغيّر نظامي الداعم بتغيري. أنا كاتب وشخص مختلف عمّا كنت عليه قبل عشرين عاماً. يجب أن تكون هذه قناعة راسخة لديك، خصوصاً إذا بدأت طريقك ككاتب. قد تقول لنفسك،

سأسعد بِأي رأي مهما كان. وأقول لك، لا تكتفِ بما يُعطى لك، أيـا كان، فإنـه ليـس كافياً. اعمل على تطويـر نظامك الداعم الذي تحتاجه وتستحقه.

هاهنا نوعية من أحتاجهم.

- مسـاعد يعيننـي علـى الاسـتمرار. لسـنوات عـدة، لعب شـريكي في التدريس «تشـب سكانلان» هذا الدور معي، تحديداً في أثناء عملي على مشـروع طويل. يتميز تشـب بخاصية نادرة كزميل، أنه يستطيع حجب الأفكار السلبية. يقول لي، مراراً وتكراراً، «استمر في الكتابة الآن، استمر في التقدم، وسوف نناقش ذلك الأمر فيما بعد».
- مساعد يفهم طباعي. لدى كل كاتب هوس ما. البراغيث تأتي مع الكلب. أجد قراءة عملي المنشور في الصحيفة شـيئاً لا يُطـاق تقريبـاً. وأجـزم أننـي سـأعثر علـى بعض الأخطـاء الرهيبـة. زوجتـي كاريـن تتفهّم ذلـك. وعندما أختبئ تحت الأغطية مع كلبي ريكس، تجلس هي على مائـدة الإفطـار وهـي تهـرس رقائق القمـح وتقرأ قصتي فـي الصحيفـة وتتأكـد مـن خلوّها مـن الأشـياء المرعبة والمفاجئة. «كل شيء على ما يرام «تُطمئنني لأهدأ».
- مساعد مستعد للإجابة عن تساؤلاتي. لسنوات عدة كان مدرب الكتابة، «دونالد موراي»، مستعداً لقراءة مسوّداتي، وكان يبدأ بسـؤالي عما أحتاجه منه، بلغة أخرى، «كيف تريدنـي أن أقـرأ هـذا؟»، أو «ما نمـط القراءة الذي تتطلّع إليه؟». وسـتكون إجابتي، «هل هذا كاثوليكيٌّ [متزمت]

جداً؟» أو «هل يبدو هذا حقيقياً بما يكفي ليُنشر كسيرة ذاتيـة؟»، أو «أعلمنـي إنْ وجدته مثيراً للاهتمام». موراي كريـم دائمـاً، لكن من الجيد لكلينـا، أن يَقرأ بتركيز على أمر ما.

- مساعد مختص يطابق الموضوع. اهتمامي اللحظي يملي عليَّ غالباً نوع المسـاعد الذي أحتاجه. عندما كتبت عن الهولوكوست وعن تاريخ معاداة الساميّة، اعتمدت على حكمـة وخبـرة الراهب «هاييم هورويتـز». وعندما كتبت عـن الإيـدز، لجأت إلى المختص «جيفري باونيسـا» كُثرٌ هم الذين يبدأون بالمقابلات حول موضوعهم المُختار، لكـن كلمـا تعمّقـتَ فـي الموضـوع أكثر، كلما اسـتطاع المختص سبر أغوار موضوعك أكثر وكان مطمئناً عليه.
- مسـاعد يهتـم بحجـب المنغصـات. أثنـاء لُجّة مشـروع كتابـيّ، صحـوت مبكـراً ودخلـت حجـرة المكتـب قبل شـروق الشـمس، محاولاً الكتابة لبضع سـاعات قبل أن تقاطعنـي مسـؤوليات أعمالـي الأخـرى. ولقـد حظيـت بمساعدة «جويس باريت» لعشرين عاماً. أتذكر، تحديداً، ذلـك الصبـاح الـذي أتت به إلـى العمـل ورأتني أكتب، فأغلقـت بـاب مكتبـي ووضعت على قبضته – بأسـلوب الفنـادق – ملاحظـة «أرجـو عدم الإزعـاج». هذا حَجبٌ جيّد في نهاية المطاف.
- مـدرب يسـاعدني في اكتشـاف ما يعمل ومـا يحتاج إلى عمل إضافي. لأكثر من سـنة، كانت هناك متدربة اسـمها

«إيلين سونغ»، أعدت عمودا كتبته لموقع «بوينتر». غالباً، ليس من الممكن أن نكون أكثر اختلافاً مما نحن عليه. لقد كنت أكبر سنًّا، ذكر أبيض ذو آراء شرقية. أما إيلين فكانت في الرابعة والعشرين، أنثى أمريكية من أصول صينية، وناجحة على شبكة الإنترنت. لقد كانت قارئة جيّدة، فضوليّة، ولديها حساسية ناضجة كمحررة. وكانت تستطيع توضيح مناطق القوى في العمود، وطرح تساؤلات رائعة تقود إلى إعادة النظر والتنقيح. وتؤطّر النقد السلبي بنهج ديبلوماسي. تعمل إيلين الآن مراسلة صحافية، لكنها مازالت تنتمي إلى شبكتي، ومستعدة للمساعدة عند الحاجة.

قد تختار هؤلاء المساعدين واحداً تلو الآخر، لكنهم بعد مضي الوقت يشكّلون شبكة، أنت مركزها. قد تراسلهم كمجموعة بريدية، أو تسألهم بطرق عدّة لمساعدتك في حل مشكلة. وتستطيع اختبار نقد أحدهم لحكمة الآخر. كما تستطيع الاستغناء عن شديد التسلط منهم. وتستطيع إرسال الزهور أو زجاجة نبيذ إلى آخر. من الجيد، أحياناً، أن يكون الكاتب الملك، أو الملكة.

ورشة عمل

1. انظر في مجموعات المساعدين أعلاه. وضع قائمة من ستة أشخاص يستطيعون مساعدتك في هذه المهام. تدرّب على محادثة كلّ منهم على حدة في سبيل توسيع شبكتك.

2. في قائمة أخرى، حدّد الطُرُق التي يساعدك من خلالها المحرر، أو الأستاذ، أو الصديق، لصقل قصتّك. هل يستحق هذا الشخص الثناء على مساعدة كهذه؟ إذا لم يكن مستحقا، أبعده عن طريقك في المرة القادمة.

3. اعترف أن المحرر أو الأستاذ قد يقودك إلى الجنون. تمرَّن على محادثة تشرح من خلالها السلوك الذي يعيق عملك. هل تستطيع إيجاد أسلوب للتواصل بتحضّر وديبلوماسية. «جيم»، لقد اقترحت عليك أخيرا فكرة قصة، ورفضتها، إنني أجد هذا محبطاً. أنا أرغب في العمل على بعض هذه القصص. فهل نستطيع التحدث في الأمر؟

4. ضع قائمة تضم أعضاء مجموعتك الكتابية. ثم إلى جانب اسم كل منهم، حدد الأدوار التي يؤديها لك. إلى مَن تحتاج أيضاً إلى إنجاز أفضل أعمالك؟

الأداة السابعة والأربعون

حُدَّ من النقد الذاتي في المسودات الأولى

وأطلق له العنان أثناء المراجعة

بينما أتفحص ما لديّ من كتبٍ حولَ الكتابة، أجد أنها تقع في فئتين واسعتين، أجد في أحد الصناديق كتبا من مثل «عناصر الأسلوب» و«عن الكتابة بشكل جيد». هذه الكلاسيكيات التي كتبها كل من «وايت» و«سترنك» و«ويليام زنسر»، تتعامل من الكتابة كحِرفة، ولذلك فهي تركز اهتمامها على أدوات الكتابة والمخطوطات التصميمية. وفي الصندوق الآخر، أجد كتبا من مثل «طائر فطائر» و«العقل الفطري». وليس من المرجح أن أجد في هذه الأعمال لكل من «آن لاموت» و«نتالي غولدبيرغ». نصائح عن الأساليب الكتابية أكثر من النصائح عن عَيشِ حياةٍ ملؤها اللغة ورؤية عالم من القصص.

تعود معايير الفئة الثانية هذه إلى ثلاثينيات القرن العشرين على الأقل، حين كتبتْ كل من دورثيا براندي «أن تصبح كاتبا» 1934، وبريندا أويلاند «إذا أردتَ الكتابة» 1938، وإنها لنعمة أنّ الكتابين مازالا يُطبعان لدعوة جيل جديد إلى مجتمع الكُتّاب.

تُفصح بريندا عن ذائقتها في القهوة، وقلم الرصاص المفضل متوسط النعومة، والآلة الكاتبة المحمولة الصامتة. وتقدم نصائح حول ما على الكُتَاب قراءته ومتى يجب عليهم الكتابة، وتشتمل

اهتماماتهـا علـى التأمل والتقليد والتدريب والاسـترخاء. تتركز قوة بريندا في موضوع النقد الذاتي، حيث تجادل بأن الانتقال إلى الكتابة السَّلسـة يتطلب إسـكات الناقد الداخلي في وقت مبكر من العملية الكتابيـة، إذ إن هـذا الناقـد الداخلي يصبح مفيـدا فقط عندما ننتهي من كمية كافية من العمل، ليتيح تقييمه ومراجعته. كما تجادل بريندا أيضاً، متأثرة بفرويد، بأنه يستوجَّب على الكاتب أن يكتب بحرية في المراحل الأولى من عملية خلق النص الأدبي، «ترويض اللاوعي»:

«يجب ألا تقع عند هذه المرحلة تحت إغراء إعادة قراءة ما أنتجه قلمك، ففي الوقت الذي تحاول أن تتدرج في تأسيس قاعدة لنفسك بأن تكتب أينما كان وكيفما سنحتْ الفرصة، فإنـك كلمـا أغفلتَ عيـن الناقد عما تكتبه كان ذلك أفضل، حتى وإن كنا نتحدث عن إعادة قراءة خاطفة. فتميز كتابتك أو سذاجتها ليسا موضع الاعتبار. أما الآن، وبعد أن عدت إلى تراجع ما كتبته بحيادية وعقلانية، فستجد هذه الدفقات الكتابية منيرة جدا».

وبعـد أربعـة عقـود، غطـت نفـس الموضـوع كاتبـة أخـرى، هـي «غايـل غودويـن»، فـي مقالهـا «المراقب عنـد البوابة»، حيث «المراقـب»، بالنسـبة إلـى غودوين، هو الناقـد الذي يعيش داخلها والذي يظهر بأشكال متعددة ليوصد الأبواب على إبداعها.

إنـه لمـن المذهـل مقدار المجهـود الذي سـيبذله المراقب ليمنعـك مـن ملاحقـة تدفـق خيالاتـك. يمكـن أن يظهـر المراقب على شكل مبراة أقلام الرصاص سيئة السمعة، أداة تغيير الأشرطة، مرشّات الحدائق، الغرف الفوضوية الكريهة

أو الصفحات الفوضوية. إنهم مهوسون باستخراج معاني الكلمات، يشحذون إحساسهم بأهميتهم ويعتقدون بأنها مناسبة للكُتّاب، وفوق كل شيء يفضلون الموت (ويقتلون إلهامك معهم) على أن يجعلوا من أنفسهم أضحوكة.

ومثلها مثل باربرا، استمدت غودوين صورها الأساسية من فرويد، الذي اقتبس من فريدريك فون شيلير: «في حالة العقل الخلاق، يسحب الذهن مراقبيه بعيدا عن البوابات وتتدفق الأفكار تباعا، عندها فقط يقوم المثقف بالنظر في حشد الأفكار المُنتجة». يوبخ فريدريك أحد الأصدقاء: «أنت ترفض الأفكار مبكرا وتُمايز بينها بقسوة».

تخوض «بريندا أويلاند» معركتها ضد النقد الداخلي والخارجي بشغف أميرة محاربة وبعزيمة المتظاهرة دفاعا عن حق المرأة. تُعنون بريندا أحد الفصول بـ «لماذا على النساء اللواتي يشغلهن العمل في البيت كثيراً أن يهملن العمل لمصلحة الكتابة»، وفي فصل آخر تجادل بأن «الكل موهوب ومبتكَر ولديه شيء ليقوله».

لقد لاحظتُ أن «كل من يحاول الكتابة يصبح قلقا وخجولا ومقطِبا ومحبا للكمال، وخائفاً بشدة من احتمال أن يخطّ شيئا ليس بجمال ما كتبه شكسبير». يا له من صوت ناقدٍ صاخب ومراقب بعين جاحظة مزعجة.

لا عجب بأنك لا تكتب وتؤجل الكتابة شهراً بعد شهر وعقداً بعد عقد. لأجل ذلك يستوجب عليك عندما تكتب أن تكون متحرراً إذا أردتَ أن تكون كتابتك جيدة بأي حال من الأحوال، متحرراً من دون تلهف.

المعلمون الجيدون هم هؤلاء الأصدقاء الذين يحبونك

والذيـن يظنـون بأنـك مثيـر للاهتمام أو شـديد الأهمية ومضحك بشكل جميل، الأصدقاء الذين تجد موقفهم تجاهك هو: «أخبرني المزيـد، أخبرنـي كل مـا تسـتطيع، أريـد أن أفهم كل شـيء تشـعر بـه وتعرفـه وكل تغيراتـك الخارجية والداخليـة، دع المزيد يتدفق منـك». وإذا لـم يكن لديـك صديق كهذا وتريد أن تمارس الكتابة فعليك أن تتخيل صديقا مشابها.

بالنسـبة إلـى غودويـن، تتضمـن الأسـلحة المقاومـة للناقـد الداخلي أشـياء، مثل الموعد النهائي والكتابة السـريعة في أوقات غريبـة، والكتابـة عندمـا تكـون متعبـة والكتابة علـى ورق رخيص والكتابة بأشكالٍ مفاجئة التي ليس التميز متوقعا منها.

لقد أكدت لغاية الآن جانبا واحدا من المعادلة: أثر إسـكات صوت الناقد الداخلي باكرا في عملية الكتابة. ويحق لك أن تسأل: «عندمـا يُسـمح لصـوت الناقد أن يعلو، مـاذا أتوقع أن يقول لي؟» سـيكون الصوت عندها صوت ناقد مفيد، أقول ذلك بجرأة، عند الاحتكاك مع هذه الأدوات والتسلح بها، سيقول لك صوت الناقد الداخلـي، غالبـاً «هـل تحتـاج لهذا الظـرف؟» أو «هل هذا المكان المناسـب لهذه الحكمة الذهبية؟» أو «أليس الوقت مناسـبا لتنزل من فوق سلم الفكرة الغامضة وتعطي مثالاً جيداً؟».

الـدرس المهـم هنـا هو: التطبيـق الواعي لـكل نصيحة كتابية سوف يحولك إلى حجر إذا حاولت ممارستها في وقت مبكر جداً، أو طبقتها بشكل خطأ، أو آمنت بها بتشدد. دورثيا براندي وبريندا أويلاند وغايل غودوين لديهن الفكرة المناسبة. هناك ما يكفي من العمل النقدي وما يكفي من النقد لمواجهته، لذا ابدأ بإعطاء نفسك

هدية، فنجانك الأول ذاك من القهوة، على سبيل المثال.

ورشة عمل

1. كن أكثر يقظة في تلك اللحظات التي يصرخ فيها صوت الناقد الداخلي أو يهمس في إذنك. ماذا يقول الصوت لك؟ اصنع قائمة بالأشياء السلبية التي من الممكن أن يقولها عن إنتاجك الكتابي. الآن احرق القائمة وافرغ الرماد في الحمام.
2. اجعل صديقاً واحداً على الأقل في دائرة داعميك، ليثني عليك من دون أي مراجعات. الصديق المستعد ليقول لك ما يجب أن تفعله في قصتك، حتى وإن كنت تعرف أن ذلك المقدار من العمل مازال طور الاكتمال. هل تستطيع أن تكون ذلك الصديق في حياة كاتب آخر؟
3. كن مدركاً لتلك اللحظات التي تكون فيها جاهزاً لاستدعاء صوت الناقد الداخلي على مسرح كتاباتك. ضع قائمة بالأسئلة التي تود أن يسألها لك الناقد. وتشاور مع أدواتك لوضع هذا القائمة.
4. كتبت غودوين أنها تخدع المراقب الداخلي بتمويه شكل الكتابة. فإذا كانت تكتب مسودة لقصة قصيرة، فقد تموه شكل القصة في إطار رسالة. المرة القادمة التي تعاني فيها من كتابة قصة، ضع الحل في أعلى الصفحة (إلى صديقي العزيز) واكتب رسالة إلى صديقك حول القصة وشاهد ماذا سيحدث.

الأداة الثامنة والأربعون

تعلّم من ناقديك

تحمّل حتى النقد غير المعقول

لقـد أجَّلـت واحـداً من أصعب الدروس إلى قرب النهاية. لا أعرف أحدا يستمتع بالنقد السلبي، خصوصا نقد العمل الإبداعي. إلا أن مثل هذا النقد قد يكون ثميناً إذا تعلمت كيف تستفيد منه. فالحالـة الذهنية الصحيحة تسـتطيع تحويـل النقد الفاحش والتافه وغيـر المخلـص والمنحـاز والمجـدف إلى ذهـب! وتركيبة صنع الذهب هذه تحتاج إلى اسـتراتيجية سـحرية؛ يحول الكاتب محط النقـد الجـدل إلـى حـوار. ففـي الجـدل يلتقـط المسـتمع الحجة المضـادة فقـط. أمـا في الحوار، فهناك أخـذ وعطاء. الجدل ينتهي بفائـز أو خاسـر. أمـا الحـوار، فينتهـي بطرفين تعلما شـيئا، ووعد بمتابعة الحديث.

منـذ وقـت بعيـد وضعت هدفا، قد يبدو مسـتحيلا: لن أدافع عن أعمالي ضد النقد.

ألا تدافع عن عملك؟ الأمر يشبه إشعال عود الثقاب وانتظار وصـول اللهـب إلـى أصابعك، ردة الفعل الطبيعية توجهك للدفاع عن عملك، إنه رد فعل يشبه القتال أو الهرب.

دعنـي أقـدم لـك مثالا افتراضيا. لنقل إنني كتبت هذا العنوان الإخباري عن اجتماع مجلس المدينة: «هل يجدر بشـرطة سـياتل

التلصص على المتلصصين في عروض التلصص؟» والآن، لنقل إنني تلقيت هذا النقد من محرر أو معلم. «روي، لقد أكثرت من استخدام مفردة تلصص، وحولت موضوعا جاداً عن الخصوصية إلى تلاعب بالألفاظ». قد يثير غضبي هذا النوع من النقد، ويضعني في وضع دفاعي، لكنني وصلت إلى إيماني الجديد: بأن الجدل لا يفيد. لقد أحببت الطريقة التي كتبت بها، وناقدي يكرهها. كان يريد مني كتابتها بهذه الطريقة: «مجلس المدينة يناقش السماح لشرطة سياتل بالعمل في الخفاء والتحقق من أن حانات البالغين تتبع قوانين المدينة». يعاني ناقدي من الجدية المفرطة، ويظن أنني أعاني من الطيش.

تذهب واحدة من أقدم الحكم المرتبطة بالفنّ إلى أنه ما من جدال في المسائل الذوقية. أعتقد أن موبي ديك رواية طويلة، وأنت تعتقد أن الفن التجريدي تجريدي للغاية. لا تعجبك الحرارة اللاذعة لهريسة الفلفل التي أعددتها، فتمد يدك لصلصة التباسكو.

ما البديل للجدل الحاد إذن؟ إذا لم أدافع عن أعمالي، ألن أفقد سلطتي أمام الذين لا يشاركونني القيم نفسها؟ البديل هو: لا تدافع أبداً عن أعمالك. وعوضا عن ذلك، اشرح ما الذي أردت تحقيقه من ورائها. إذن: «أنا آسف يا جاك أن التلصص في مقدمتي لم ينل إعجابك. كنت فقط أبحث عن طريقة لأوضح للقراء الأثر الذي ستتركه هذه السياسة. لم أكن أرغب في ترك ما فعلته الشرطة يضيع في لغة بيروقراطية». رسالة رد كهذه قد تحول جدلا – يخسره الكاتب – إلى حوار يحول الناقد من معارض إلى حليف.

صديقتـي «آنثيـا بينروز» كتبت نقدا لسلسـلتي «ثلاث كلمات صغيرة» قالت فيه ما معناه: لـم تكن كافية بالنسبة إليّ، ما إن بدأت قراءتها حتى أنهيتها. أردت المزيد. كيف يمكنني تغيير رأيها؟ ولِمَ عليّ فعل ذلك؟ إذا كانت ترى الفصول قصيرة، فهي فعلا كذلك. وهكذا كان ردّي: «آنثيا، لستِ الأولى في تفاعلك مع قصر الفصول. فهـي لـم تعجـب بعـض القـراء. كان اسـتخدام الفصـول القصيرة محاولـة منـي لإغـراء القـراء الجوعى، الذين لا يقـرؤون الأعمال الطويلـة. ووصلتنـي منهم تعليقات إشـادة لاحترامي لوقتهم، فهي المرة الأولى التي يتابعون فيها سلسلة تنشر في جريدة».

صـرّح ناقـد آخر بقوله: «كرهـت إنهاءك الفصل الذي أجرت فيـه جيـن الفحـص للكشـف عن إصابتهـا بالإيدز. لقـد انتهى من دون أن تخبرنا بالنتائج. أردت أن أعرف فورا. لكنك تركتنا ننتظر لصحيفـة اليـوم التالي. لقد كان ذلك اسـتغلالا منك». وكان ردي عليه: «تعلم أن جين خضعت لكثير من الفحوصات من قبل، وفي ذلك الوقت كانت تنتظر أحياناً لأسـابيع حتى تعرف النتيجة. لقد تفهمـت هـذا الانتظار المؤلم بين الحياة والموت وعرفته، وأردت أن أنقـل هـذا الشـعور للقارئ، لينتظر لليلـة واحدة معرفة النتيجة. وهكذا سيتفهم ما مرت به».

ردود كهـذه تخفـف حدة الناقد وتكسـر الحاجـز بيني وبينه. إن إسـقاط الحواجز يفتح مجالا للحوارات والتسـاؤلات والتعلم بين الجانبين.

باختصار:

- لا تقع في فخ الجدال فيما يتعلق بالذائقة.
- لا تدافع عن عملك كردة فعل للنقد السلبي.
- اشرح لناقدك ما غرضك مما فعلت.
- حول الجدال إلى حوار.

منذ زمن ليس ببعيد، وجدت نفسي في متجر كتب ضخم وسط مجموعة كتابة. مجموعة من الكتاب يجلسون في دائرة ضيقة ويستمعون لكاتب شابّ يقرأ مقتبساً من أحدث أعماله. بعد الانتهاء من القراءة يبدأ المستمعون بتفكيك العمل. واتهموا الكاتب بسوء استخدام الكلمات، والإكثار من الأوصاف أو الإقلال منها. قاومت رغبتي في القفز داخل الدائرة واتهامهم باحتقاره والتقليل من شأنه. ما منعني من ذلك هو ردة فعل الكاتب نفسه؛ حيث نظر في عيني كل منهم وهزّ رأسه متفهما، وكتب ملاحظاتهم وتقدم لهم بالشكر. كان ممتنا لكل تفاعل يساعده في شحذ أدواته، حتى لو كان ذلك التفاعل عديم الإحساس.

لقد تعلّم درسا من هذا الكاتب المخلص. حتى عندما كان الهجوم عليه شخصيا، حوَّل هذا النقد ذهنيا باتجاه العمل: «ما الذي أثار كل هذا الغضب في قصتي؟» إذا تمكنت من تعلم الاستفادة الإيجابية من النقد. ستستمر في التقدم والنمو ككاتب.

ورشة عمل

1. تذكر إحدى المرات التي تلقيت فيها نقداً لاذعاً لأحد أعمالك. اجلس لكتابته وحاول إيجاد درس تعلمته منه وستضيفه لعملٍ مستقبلي.

2. باستخدام نفس المثال، اكتب رسالة لناقدك موضِّحاً فيها ما رغبت في تحقيقه من خلال العمل الذي كتبته.
3. كن أشدّ الناقدين لنفسك. راجع مجموعة من القصص التي كتبتها وحدد الكيفية التي كانت ستجعلها أفضل، وليس الأخطاء فيها.
4. يصبح النقاد أكثر حدة وبلا إحساس عندما يبعثون ملاحظاتهم عن بعد بواسطة البريد الإلكتروني. في المرة القادمة التي يصلك فيها نقد من هذا النوع قاوم رغبتك في الرد. خذ وقتا للتعافي من انزعاجك. وتمرن على النصيحة السابقة: اكتب لناقدك واشرح له ما الذي كنت تحاول تحقيقه.
5. يعرف الكتاب الأخطاء في أعمالهم فور تسليمها. أحياناً نحاول إخفاء نقاط الضعف هذه عن الآخرين. ما الذي سيحدث إذا أظهرناها كجزء من عملية الكتابة والمراجعة؟ سيغير ذلك طبيعة الحوارات ويسهم في عمل الكتاب مع مساعديهم. عندما تسلم عملك القادم، اكتب ملاحظة لنفسك واسرد بها عناصر ضعفك بمساعدة محررك.

الأداة التاسعة والأربعون

تمكن من أدوات صنعتك

ابنِ طاولة عملٍ كتابية لتخزين أدواتك

لقد صممتُ هذا الفصل الأخير، ليكون بمثابة مرشد لك في بناء طاولة عملٍ لتخزين أدواتك الكتابية. لقد نظَّمت هذه الأدوات في أربعةِ أجزاء حتى الآن. بدأنا بالصواميل والمسامير، أشياء تشبه قوة الفاعل والفعل، وترتيب الكلمات وفقاً لأهميتها، والفَرْق بين المكونات الأقوى والأضعف في النثر.

ومنها تحركنا نحو مؤثرات خاصة، وطرق لاستخدام اللغة من أجل خلق إشارات مقصودة ومحددة للقارئ. وقد تعلمت كيف تتغلب على الكليشيهات بالإبداع، وكيف تضبط الإيقاع للقارئ، وكيف تستخدم التهويل والتهوين، وكيف تركز في التصوير أكثر من السرد.

وقدم الجزء التالي مجموعات من برامج العمل وخططا لتنظيم العمل المكتوب، من أجل مساعدة كلٍّ من الكاتب والقارئ. وقد تعلمت الفرق بين التقارير والقصص، وكيف تزرع مفاتيح الحل للقراء، وكيف تخلق الإثارة، وكيف تكافئ القراء على وصولهم إلى نهاية الصفحة.

أما الجزء الأخير، فقد دَمَجَ استراتيجيات قديمة بعادات يُعتمد عليها، عادات تعطيك الشجاعة والقدرة على التحمل لتطبيق هذه

الأدوات. وقد تعلمت كيف تحول التسويف إلى تمرين، وكيف تقرأ لغرض، وكيف تساعد الآخرين وتسمح لهم بمساعدتك، وكيف تتعلم من النقد.

هناك خطوة واحدة أخيرة تتطلب منك أن تحتفظ بجميع أدواتك على أرفف طاولة الكتابة المجازية. بدأت تعلُّم كيف أفعل ذلك في العام 1983، عندما وقف دونالد موراي، معلمي الذي أهديته هذا الكتاب، أمام غرفة محاضرات صغيرة في سانت بطرسبرج بفلوريدا، وكتب على السبورة مخططاً غيَّر الطريقة التي كنت أفكر وأكتب بها للأبد. كان وصفاً متواضعاً عن كيفية عمل الكُتّاب، 5 كلمات كشفت عن الخطوات التي اتبعها المؤلفون لبناء أي نموذج كتابي. كانت كلماته حسبما أتذكرهم الآن:

فكرة.. اجمع.. ركز.. اكتب مسودة.. وضِّح..

بعبارة أخرى، يُكوِّن الكاتب فكرة، ويجمع الأشياء ليدعمها، ويكتشف عما يدور العمل حقاً، ويحاول أن يكتب مسودة أولى، ويراجع ما كتبه بحثاً عن وضوح أكبر. كيف غير هذا المخطط البسيط حياتي الكتابية؟ حتى ذلك الحين، كنت أعتقد أن الكتابة الرائعة كانت من ضروب السحر. ومثل أغلب القراء، كنت أرى العمل بعد إتمامه ونشره. كنت لأمسك كتاباً في يدي، وأتنقل بين صفحاته، وأستشعر وزنه، وأعجب بتصميمه، وأقف مشدوهاً أمام كماله البادي عليه. كان هذا سحراً وعمل سحرة؛ الأشخاص المختلفين عنك وعني.

قد يبدو العمل الكتابي المنتهي سحريًّا، لكنني أستطيع الآن أن أرى المنهج الكامن وراء السحر. فجأة، أدركت أن الكتابة بمثابة

سلسلة من الخطوات العقلانية، ومجموعة من الأدوات، وتمكنت بمساعدة مخطط «موراي» من إنشاء طاولة عمل لتخزينها. يحاول أساتذة الكتابة في معهد بوينتر الاحتفاظ بطاولة العمل المذكورة منذ أكثر من 25 سنة، ينظفونها ويوسعونها ويعيدون تنظيمها ويسندون إليها كتابات متنوعة ومهمات تحريرية. وإليكم نسختي المشروحة:

- تشمم ما حولك. قبل أن تجد فكرة قصة، تلتقط رائحة شيء ما. يسمي الصحافيون هذا «الأنف الخبرية»، ويعبر عنها جميع الكتاب الجيدون بأنها ضرب من الفضول؛ إحساس بأن شيئاً ما يحدث، شيئاً يسترعي انتباهه، وأن هناك خطباً ما.
- ابحث عن الأفكار. إن الكُتّاب الذين أُكبرهم بشدة، هم من يرون عالمهم مثل مخزن لأفكار القصص. إنهم مستكشفون، يسافرون بحواسهم المتأهبة عبر مجتمعاتهم، يربطون تفاصيل ليس من علاقة بين بعضها البعض ظاهريًّا، ويحولونها إلى نماذج قصصية. أغلب الكتاب الذين أعرفهم، حتى الذين يعملون بتكليفات، يحبون تحويل موضوعات تلك التكليفات إلى أفكارهم الخاصة المركزة.
- اجمع الشواهد. أَحِب الحكمة التي تقول إن أفضل الكتاب لا يكتبون فقط بأيديهم ورؤوسهم وقلوبهم، وإنما بأقدامهم. لا يجلسون في المنزل يفكرون أو يتصفحون المواقع، بل يتركون منازلهم ومكاتبهم

وغرفهم الدراسية. أخبرني العظيم «فرانسيس كلاينس»، الصحافي بجريدة نيويورك تايمز، ذات مرة أنه يستطيع دائماً إيجاد قصة، إذا استطاع فقط أن يخرج من المكتب. ويجمع الكُتاب، بما في ذلك كُتاب الروايات، الكلمات والصور والتفاصيل والحقائق والاقتباسات والحوار والوثائق والمشاهد وشهادة الخبراء وشهود العيان والحسابات والإحصاءات وماركة الجعة ولون ونوع السيارة الرياضية واسم الكلب بالطبع.

- اعثر على نقطة تركيز. عمَّا تتحدث مقالتك؟ لا، عمَّ تدور تحديداً؟ تعمق. ادخل إلى قلب المسألة. ترفع عن القشور واستخرج بواطن الأمور. يتطلب الوصول إلى تلك المرحلة بحثاً حثيثاً، وغربلة للشواهد، وتجريباً، وتفكيراً ناقداً. يمكن التعبير عن نقطة تركيز القصة بعنوان، أو جملة أولى، أو فقرة تلخيصية، أو بيان موضوع بحثي، أو أطروحة، أو سؤال ستجيب عنه القصة للقارئ، أو كلمة واحدة مثالية.
- اختر أفضل الأشياء. يفصل اختلاف كبير بين الكُتاب الجدد والمتمرسين. إذ يتخلى الكُتاب الجدد أغلب الأحيان عن بحثهم في قصة أو مقال. ويفكرون: «بحق الله، لقد جمعت كل هذه الأشياء، إذاً لا بد من تضمينها». أما المتمرسون، فيستخدمون جزءاً يسيراً مما جمعوه، نصفه في بعض الأحيان، وعشره في أحيان أخرى. لكن كيف تقرر ما الذي تُضمنه، والأكثر صعوبة ما الذي

تُسقطه؟ التركيز الحاد مثل الليزر. إنه يساعد الكاتب على اقتطاع مواد مشوقة لا تسهم في خلق المغزى الرئيس للعمل.

- ميز ترتيباً ما. هل تكتب سونيتة أم ملحمة؟ ومثلما يسأل سترانك ووايت: هل تنصب خيمة أم تبني كاتدرائية؟ ما هو نطاق عملك؟ ما الشكل الذي يظهر للعيان؟ عند العمل وفق خطة، فإن الكاتب والقارئ ينتفعان من رؤية البناء الشامل للقصة. لا يتطلب هذا الأمر إطاراً رسميًّا، لكنه يساعد على تتبع بداية ووسط ونهاية.
- اكتب مسودة. يكتب بعض الكُتاب سريعاً وبحرية، متقبلين النواقص الحتمية للمسودات الأولى، ليعملوا بعد ذلك على أعداد مضاعفة من التنقيحات. أما البعض الآخر، مثل صديقي «ديفيد فينكل»، فيعملون بدقة متناهية، جملة بجملة، فقرة بفقرة، دامجين بين كتابة المسودات وخطوات التنقيح. ليست هناك طريقة أفضل من الأخرى. لكن هنا يكمن السر: كنت أؤمن لفترة ما بأن الكتابة بدأت بالمسودات، تلك اللحظة التي لامست مؤخرتي المقعد ولامست يداي لوحة الكتابة. أدرك الآن أن تلك الخطوة عميقة في عملية الكتابة، وهي خطوة تصبح أكثر سلاسة عندما أباشر الكتابة بخطوات أخرى.
- نقِح ووضح. أعطاني دون موراي ذات مرة هدية ثمينة؛ كتابا به صور لصفحات مكتوبة باليد بعنوان «المؤلفون في العمل». ترى فيه الشاعر «بيرسي بيش شيلي» يمحو

بيده العنوان «إلى الكروان»، وينقحه ليصبح «إلى كروان». وتشاهد الروائي «أونوريه دي بلزاك» في أثناء كتابته عشرات التنقيحات فوق العشرات على هوامش النسخة النهائية. ويمكنك ملاحظة «هنري جيمس» وهو يمحو عشرين سطراً من مجمل 25 على صفحة مكتوبة باليد. إن الكتابة، من وجهة نظر هؤلاء الفنانين، هي إعادة الكتابة. وبينما تُصعب أدوات معالجة الكلمات متابعة تسلسل مثل هذه التنقيحات حاليًّا، فإنها تلغي أيضاً مشقة إعادة النسخ وتساعدنا على تحسين عملنا بسرعة الضوء.

تشمم. استكشف. اجمع. ركز. اختر. رتب. اكتب مسودات. نقح. لا تفكر في تلك الأشياء باعتبارها أدوات. فكر أنها رفوف لأدوات أو صناديق عدة. مرآب منظم جيداً: به أدوات تنسيق الحديقة في ركن، وعلب الرسم والفرش في ركن آخر، وأدوات تصليح السيارة في ركن، الأدوات المستخدمة في تنظيف الملابس في ركن آخر. بنفس الطريقة، فإن كلماتي الخاصة بعملية الكتابة تصف حالة كتابية وفكرية تحتوي على مجموعتها الخاصة من الأدوات.

لذا، فإنني أُبقي على مجموعة من الأسئلة التي يمكن أن يطرحها القارئ عن القصة داخل صندوقي الخاص بنقطة التركيز. وأحمل أشكالاً قصصية، مثل السرد التاريخي والعملات الذهبية داخل صندوقي الخاص بالترتيب. وأحتفظ بأدواتي لاقتطاع الكلمات عديمة الفائدة في صندوقي الخاص بالمراجعة.

مع مرور الوقت، سيكون لمخطط عملية الكتابة استخدامات عدة. لن يمنحك الثقة من خلال تبسيط فعل الكتابة فحسب، ولن يزودك بصناديق كبيرة يمكنك أن تخزن بها مجموعة أدواتك فحسب، بل وسيساعدك أيضاً على تشخيص المشكلات في قصص مستقلة بذاتها. سيساعدك على أن تأخذ في الاعتبار نقاط قوتك وضعفك مع مرور الوقت. وسيبني مجموعة مفرداتك الناقدة التي تتحدث بها عن صنعتك، وهي لغة عن اللغة تقودك إلى المستوى التالي.

ورشة عمل

1. بمعاونة بعض الأصدقاء، أَحضِر قطعة كبيرة من ورق الرسم البياني وارسم مخططاً بيانيًا لعمليتك الكتابية باستخدام الأقلام الملونة. استخدم الكلمات والأسهم والصور وأي شيء يساعد على فتح نافذة أمام عقلك وطريقتك.
2. ابحث عن نموذج غير ناجح مما كتبته. وباستخدام تكليفات الكتابة المشروحة بالأعلى، حدد الجزء الذي أخفقت به في العملية. هل فشلت في جمع معلومات كافية؟ هل واجهت مشكلة في اختيار المادة الأفضل؟
3. باستخدام التكليفات، ارسم جدول بيان درجات. راجع ملفاً مما كتبته وقيم نفسك في كل من التصنيفات. هل تستحدث ما يكفي من أفكار القصص؟ هل يحظى عملك بترتيب جيد؟

4. أَجرِ لقاء مع كاتبة أخرى بشأن عمليتها الكتابية. حولها إلى محادثة تصف من خلالها طرقك الخاصة.

5. على قطعة ورقة خالية، اصنع قائمة بأدواتك الكتابية المفضلة لإضافتها إلى هذه المجموعة. حظًّا سعيداً واستمر في الكتابة.

«الكتابة حرفة يمكنك تعلّمها»، يقول روي بيتر كلارك. «أنت في حاجة إلى الأدوات، لا القوانين». في هذا الدَّليل الذي لا غنى عنه، يقومُ المؤلف بتحويلِ عقودٍ من الخبرة الكتابية إلى تسعة وأربعين أداة يمكن للكتّاب، على اختلاف أنواعهم، استخدامها كلّ يوم. قد تكون صحفيًا يكتب قصة للجريدة، أو طالبًا يريد تقديم طلب التحاق بالكلية. قد ترغب بكتابة تقرير فنّي، أو لعلك تخطط روايتك الأولى. يمكن أن تكون طالبًا أو معلمًا. شاعرًا أو ناقدًا، كاتب عمود صحفيّ أو مدوّنًا. يمكن أن تكون موظفًا يقدّم عرضًا مرئيًا لإدارة الشركة، أو عاشقًا يكتب رسالة حُب. أيًا كانت مهمّتك، يمكنك أن تصير أكثر طلاقة وفاعلية ككاتب؛ أن تمتلك هدفًا، خطّة، مع طاولة عملٍ مليئة بالأدوات. منها على سبيل المثال:

الأداة 6: لا تخشَ الجُملة الطويلة

خذ القارئ في رحلة عبر اللغة والمعاني.

الأداة 27: ضع الأشياء غير المتجانسة جنبًا إلى جنب.

ساعد القارئ على التعلّم من خلال التناقضات.

الأداة 33: اكتب من زوايا سينمائية مختلفة

حوّل دفتر ملاحظاتك إلى كاميرا.

الأداة 40: حوّل التسويف إلى تدريب

خطّط واكتب في عقلك أولًا.

«سوفَ يُلهِمُ الكتّاب لالتقاطِ أقلامهم» - البوسطن غلوب.



روي بيتر كلارك، كاتبٌ يعلّم ومعلّمٌ يكتب، نائب الرئيس وباحث في مؤسسة پوينتر، واحدة من أبرز المدارس المرموقة للصحفيين حول العالم. كتب وحرّر العديد من الكتب عن الكتابة والصحافة.

تُرجم هذا الكتاب إلى اللغة العربية بجهودٍ تطوّعية لمجموعة من المترجمين العرب، ضمن سلسلة إصدارات **مشروع تكوين للكتابة الإبداعية**، ويخصّص ريع الكتاب لتعليم الأطفال المعسرين في الوطن العربي.

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com

ISBN: 978-614-01-2156-0
9 786140 121560